

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

A LA SOMBRA DE LA INSPECCIÓN. LITERATURA Y VIGILANCIA URBANA EN LA
ESPAÑA BARROCA

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY
MATÍAS A. SPECTOR

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2024

“Este arco es dedicado a Felipe, Príncipe de España, en el cual traemos la imagen del padre, y
nos espantamos de su grandeza de ánimo y esperamos felicidad.
Y en el frontispicio del arco estaban tres escudos de armas, las de Su Majestad en medio y las de
Austria a la mano derecha y las del Príncipe a la siniestra. Y al entrar del arco a la parte de la
ciudad, a la mano derecha, estaba pintado Argos con su cayado de pastor, con los ojos con que
mira fuera de la ciudad abiertos y parte cerrados, denotando que el señor de la ciudad está
siempre velando del mal que le puede venir sobre sus súbditos de fuera de ella, y dentro sólo lo
que conviene.”

Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V* (c. 1550)

Índice

Agradecimientos	v
Lista de ilustraciones.....	vi
Abstract	vii
Introducción	1
Capítulo I: Contravigilancia, censura literaria y represión urbana. Una aproximación a las <i>Novelas ejemplares</i> desde los espectáculos callejeros de <i>La gitanilla</i> y <i>El celoso extremeño</i>	21
Capítulo II: “Los ojos y las orejas del rey”: prácticas de observación en el corral de comedias. Los casos de <i>El arenal de Sevilla</i> y <i>Santiago el Verde</i> , de Lope de Vega.....	71
Capítulo III: Hipervigilancia y sensacionalismo en la década de 1620: la herejía en las relaciones de sucesos, en el contexto de la biopolítica de Felipe IV	125
Capítulo IV: La Sala de Alcaldes y la profesionalización del espionaje urbano: organismos de vigilancia en las empresas narrativas de <i>Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte</i> (1620) y <i>El diablo cojuelo</i> (1641)	182
Conclusión: Subjetividad e inspección en las grandes urbes.....	239
Bibliografía	246
Apéndice	276

Agradecimientos

Agradezco a los miembros de mi comité de tesis, Laura Bass y Miguel Martínez, por sus preguntas, consejos y observaciones, para guiar, enmendar y enriquecer la escritura de este trabajo; y, sobre todo, por su constante apoyo y calidez. Agradezco profundamente a mi director de tesis, Frederick De Armas, por haberme brindado su confianza y amistad desde el primer momento; por haberme enseñado tanto de la literatura y de la profesión; y especialmente por su respeto, integridad y generosidad.

Quisiera extender mi gratitud a Jonathan Thacker, Antonio Sánchez Jiménez y Patricia Festini, quienes me ofrecieron su apoyo y su confianza para ingresar en mis estudios de doctorado en la Universidad de Chicago.

Agradezco a mi hermano Ezequiel Spector, por ser un ejemplo de excelencia pedagógica, y por haber llevado mi escritura académica a un mejor puerto. También le doy gracias a mis padres, Horacio Spector y Flora Hamuy, por su amor, bondad y sabiduría.

Finalmente, agradezco a mi amada compañera, Kirsten Lopez, por la felicidad de siempre.

Lista de ilustraciones

Fig. 2.1	Hieronymus Bosch, “Los árboles tienen orejas y el valle tiene ojos”.....	276
Fig. 3.1	<i>Relacion del sacrilego delito</i>	277

Abstract

La España del siglo XVI suele ser vinculada con la exploración de tierras lejanas y la expansión política y militar. En las primeras décadas del siglo XVII, las autoridades españolas descubren otros espacios por conocer, sin la necesidad de embarcarse en largas travesías. Hacia 1600, tras un acelerado crecimiento de la población en Madrid y Sevilla, se constituyen urbes de prevalente confusión, donde prima el anonimato entre vecinos y el desorden en las calles. En este contexto, se discutieron e instituyeron diversos mecanismos de vigilancia, o sea, una serie de agentes y prácticas para mantener la seguridad de los súbditos, preservar el orden público y garantizar la prosperidad del reino. Esta tesis propone que distintos discursos literarios (novelas cortas, obras de teatro, relaciones de sucesos y extensas ficciones en prosa) se desarrollaron en alusión a tales mecanismos, y propiciaron en la audiencia otras formas de concebirlos y/o de participar en ellos en las grandes ciudades. Concluiremos que varias piezas del barroco español configuraron un público literario definido en torno al ejercicio de la inspección.

Introducción

La España del siglo XVI suele ser vinculada con la exploración de tierras lejanas y la expansión política y militar. En las primeras décadas del siglo XVII, las autoridades españolas descubren otros espacios por conocer, sin la necesidad de embarcarse en largas travesías. Hacia 1600, tras un acelerado crecimiento de la población en Madrid y Sevilla, se constituyen urbes de prevalente confusión, donde prima el anonimato entre vecinos y el desorden en las calles. En este contexto, se discutieron e instituyeron diversos mecanismos de vigilancia, o sea, una serie de agentes y prácticas para mantener la seguridad de los súbditos, preservar el orden público y garantizar la prosperidad del reino.¹ Esta tesis propone que distintos discursos literarios (novelas cortas, obras de teatro, relaciones de sucesos y extensas ficciones en prosa) se desarrollaron en alusión a tales mecanismos, y propiciaron en la audiencia otras formas de concebirlos y/o de participar en ellos en las grandes ciudades. Concluiremos que varias piezas del barroco español configuraron un público literario definido en torno al ejercicio de la inspección.

Este trabajo permitirá vislumbrar en qué medida diferentes medios de vigilancia en el siglo XVII, además de restringir la libertad de las personas, sirvieron de base para la generación de una cultura urbana distintiva y una audiencia singular. Generalmente, los estudios sobre literatura y vigilancia en las urbes se limitaron a mostrar cómo piezas burlescas y satíricas se mofaron de funcionarios judiciales de baja categoría, como alguaciles y corchetes, famosos por su corrupción e ineptitud.² En contraste, mucha más atención ha despertado cómo los escritores

¹ Sobre la importancia de la “seguridad” como uno de los principales fines del poder absolutista, y sobre la noción del Estado como un mecanismo de seguridad, ver Maravall (1972: II, 205-226).

² Para un estudio clásico sobre el tema, ver José F. Acedo Castilla (1979: 36-40). Para un análisis más reciente, Ted Bergman (2021: 68-89). Respecto a las jácaras de Quevedo, ver Emmanuel Marigno (2013, 2019); respecto al

lidiaron con los aparatos de censura inquisitoriales. Esta tesis nos vuelve a poner los pies sobre la calle, para ilustrar cómo discursos literarios (textos en mayor o menor grado asociados con el régimen de la ficción) se enriquecieron en contacto con los mecanismos de vigilancia urbana (no ya la integridad moral de uno u otro funcionario, sino los múltiples actores y modos involucrados en la observación de la población), y construyeron una subjetividad ansiosa por inspeccionar a sus coterráneos y a los órganos responsables de su seguridad.

En los cuatro capítulos, nos dedicaremos a responder cómo determinados discursos literarios procuraron influir sobre el público. Para ser más claros, no nos interesa el propósito del autor ni tampoco la recepción histórica de los lectores y/u oyentes de carne y hueso (aunque lo uno o lo otro pueda eventualmente ser de utilidad). Sí nos convoca la intención de la obra (*intentio operis*), o sea, aquel conjunto de dispositivo textuales y estrategias semióticas que limitan las interpretaciones de la pieza y las reacciones ante ella, y de este modo configuran una audiencia modelo (que pudo haber coincidido o no con la empírica).³ Para conocer la *intentio operis* y su público ideal, nos hemos enfocado en múltiples dimensiones del texto (estructura narrativa, retórica, semántica, sintaxis, etc.), y nos hemos auxiliado de fuentes históricas (principalmente, códigos legales, memoriales, tratados políticos, filosóficos y literarios) y, en menor medida, de trabajos sociológicos contemporáneos sobre la cuestión de la vigilancia. De esta manera, no afirmamos que Miguel de Cervantes, Lope de Vega y otros quisieron deliberadamente abordar prácticas de inspección vigentes en Madrid y Sevilla, alterar la percepción de la gente y conminarla a tales y tales conductas. Tampoco que estos autores necesariamente consiguieron a hacerlo. Sí sostenemos que algunas obras barrocas fueron tierra

género de los entremeses, Justo Fernández Oblanca (1992), María José Martínez López (1997) y Antonio Guijarro-Donadiós (2013).

³ Umberto Eco comprende la “intención del texto” (*intentio operis*) como el conjunto de dispositivos textuales y estrategias semióticas que habilitan específicas interpretaciones críticas de un lector modelo (“a model reader”), independientemente de las intenciones del autor real y del lector empírico (1992: 64-66).

fértil para que lectores y/u oyentes la entendieran de una forma dada y adoptaran específicos comportamientos.

Vigilancia y ciudad en la crítica literaria del Siglo de Oro

Varios estudios sobre literatura y vigilancia urbana en el siglo XVII tendieron a centrarse en la representación burlesca de funcionarios de la Justicia (como alguaciles, corchetes y escribanos) en obras satíricas y picarescas. Debemos destacar unas pocas excepciones, de limitado interés para esta tesis. Recientemente, Ted Bergman (2021) argumentó que algunas piezas teatrales, especialmente jácaras y comedias de valentón, no solo cuestionaban las facultades de los ministros judiciales, sino que además invitaban al público a comulgar con criminales. De esta manera, según el autor, tales piezas promovían formas de actuar y comprender el mundo antagónicas a los ideales y valores de la Iglesia y la Monarquía. Por su parte, John Slater (2020) abordó la opresión sobre la mujer en el espacio doméstico y en la vía pública, a través de una red de conceptos familiares a la vigilancia, tales como contención (*containment*), fuga (*leakage*) y biopoder (*biopower*). El autor postula que, en pasajes de famosos escritos literarios de la España premoderna, se refleja la creencia patriarcal de que las mujeres eran propensas a llevar una vida disoluta, y de que, en consecuencia, debían estar sujetas a estrictas regulaciones y largos encierros. Finalmente, en su trabajo sobre manuales militares, Luna Nájera (2020) exploró la fortaleza de cinco puntas, un sitio privilegiado para detectar delitos y amenazas dentro y fuera de la ciudad. Nájera sostiene que, desde allí, los guardias observaban a la población y se observaban entre ellos mismos, participando de *performances* masculinas en torno al honor y la valentía.

Mientras el tema de la literatura y la vigilancia urbana no ha suscitado gran interés, el de la literatura y la censura ha generado cuantiosos estudios desde diversas perspectivas (como interpretaciones críticas, investigaciones sociohistóricas y análisis filológicos). Nos merece especial atención una tradición de trabajos que inquirieron en cómo los escritores del siglo XVII emplearon estrategias textuales y retóricas para “decir sin decir” ideas o mensajes controversiales para la Iglesia y/o la Monarquía (o al menos sectores o miembros específicos dentro de ellas).⁴ Así, en el capítulo 1 de esta tesis, abordaremos la cuestión de la censura literaria a la par de la represión de los entretenimientos callejeros en la vía pública, en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes.

Dado que nuestro corpus literario transcurre mayoritariamente en Madrid y Sevilla, esta tesis se apoya en los estudios realizados en torno a literatura y el espacio urbano de la primera mitad del siglo XVII. Puntualmente, Enrique García Santo-Tomás (2004) analizó cómo algunas obras en prosa y en verso, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, reflejaron las novedosas experiencias de la ciudad madrileña luego del abrupto crecimiento demográfico en las últimas décadas del XVI; por ejemplo, intensos y variados estímulos sensoriales, y una imponente sensación de velocidad, confusión y anonimato. Nuestra investigación añade que diversos discursos literarios también hicieron alusión a mecanismos de vigilancia presentes en este mismo contexto urbano y en el sevillano. Para ello, nos hemos auxiliado de trabajos de índole histórica en torno al urbanismo, la criminalidad y el orden público, como se manifestará a lo largo de los capítulos.

Finalmente, a modo de precedente, podríamos mencionar una investigación sobre literatura y vigilancia en Inglaterra. David Rosen y Aaron Santesso (2013) exploran cómo, desde la

⁴ Para un resumen de esta perspectiva, ver Frederick A. de Armas (2011). Ver también Margaret Rich Greer (1991) y Merveena McKendrick (2000).

premodernidad hasta nuestros tiempos, varios textos filosóficos y literarios cristalizan diversas concepciones respecto al individuo (a través de categorías tales como individualidad, privacidad y autonomía). A la luz de tales concepciones, según los autores, puede entenderse mejor el fenómeno de la vigilancia en una época dada. Por ejemplo, Santesso y Rosen sostienen que, hasta el Renacimiento, las personas eran concebidas de acuerdo a lo que aparentaban ser (“an equation of social persona and inner self”; 2013: 13). Desde esta perspectiva, las autoridades no hallaban mayores obstáculos para vigilar a la población, pues bastaba examinar el exterior de alguien (“social persona”) para descubrir su interioridad (“inner self”), situación que cambiaría hacia el siglo XVII. Dicho esto, en el trabajo de Valentin Groebner (2007), nos enteramos de que, independientemente de cómo se comprendía al sujeto en piezas filosóficas y literarias antes del siglo XVII, en aquel entonces, las personas podían falsificar su identidad de múltiples formas. Así, Groebner documenta las prácticas y los materiales utilizados, con éxito relativo, para identificar individuos en la Baja Edad Media y en el Renacimiento, especialmente en Alemania e Italia; por ejemplo, prendas de vestir, escudos de armas, cartas, certificados y sellos. En este sentido, uno de los principales defectos del estudio de Santesso y Rosen es que priorizan el análisis textual por sobre la evidencia histórica y legal; defecto que, en esta tesis, hemos intentado en lo posible evitar.

Hacia una definición de “vigilancia” y otros términos familiares

Cuando pensamos en la idea de vigilancia y literatura en la España premoderna, dos personajes cervantinos destacan. Uno es Carrizales, aquel anciano de *El celoso extremeño*, que encierra a su esposa en una suerte de fortaleza en Sevilla, para que ningún hombre interactúe con ella. Otro es Anselmo, quien en *El curioso impertinente* espía a su esposa Camila para testear su

fidelidad una y otra vez. Es decir que la noción de vigilancia nos remite a la opresión carcelaria y al espionaje. Sin embargo, nuestra concepción de “vigilar” es mucho más amplia, y puede involucrar actos de la vida cotidiana (por ejemplo, cuando afirmamos que un transeúnte vigila que nadie le quite sus pertenencias).

¿Cómo definimos, entonces, “vigilancia”? La empresa está plagada de dificultades. Para empezar, debemos aclarar que, en el siglo XVII, la palabra “vigilancia” (del latín *vigilantia*) carece de especificidad y no merece una entrada en el diccionario de Sebastián de Covarrubias. “Vigilar” no era tan frecuente como “velar” y “guardar”. El *Diccionario de autoridades* (1726-1739) define “vigilar” a través de verbos afines, tales como “velar y “atender”: “velar sobre alguna cosa, ù atender exacta, y cuidadosamente à ella”. En nuestros días, poco ha cambiado. La Real Academia Española comprende “vigilar” a la luz de “observar”: “observar algo o a alguien atenta y cuidadosamente”. Esta explicación no solo es pleonástica (pues “observar” ya presupone “examinar atentamente”, de acuerdo a la misma Real Academia Española). Al mismo tiempo, adolece de un problema frecuente en diccionarios de español y otras lenguas: ofrecer una definición de “vigilar” vaga, que descansa en “what the philosopher Ludwig Wittgenstein calls a family of meanings within the broader concept” (Marx, 2015: 734); por ejemplo, “velar” en el siglo XVIII, u “observar” en el XXI.

Mientras el término “vigilancia” pierde singularidad en los diccionarios, en los trabajos sociológicos, se vuelve demasiado específico, en extremo anclado al contexto social contemporáneo. Por ejemplo, David Lyon, uno de los más famosos sociólogos en el área de estudios de vigilancia (*surveillance studies*), entiende “vigilar” como “the focused, systematic and routine attention to personal details for purposes of influence, management, protection or direction” (2007: 14). A su favor, Lyon admite que su definición corresponde a los tiempos que

corren, y que describe principalmente la labor de tecnologías de recolección masiva de datos. En efecto, esta definición no se ajusta, por ejemplo, al mito de Argos, el pastor de cien ojos, símbolo de la vigilancia en la Antigüedad Clásica y en el Renacimiento. Según relata Ovidio en *Las metamorfosis*, por orden de la diosa Juno, Argos debía vigilar a una vaca (2008: I. vv. 564-760). No nos parece que el pastor de cien ojos se dedique a aprehender datos personales del animal, sino simplemente a controlar que nadie (en particular Júpiter) se lo lleve consigo.

Alternativamente, el sociólogo Gary T. Marx propuso una definición ligeramente más amplia: “at the most general level surveillance of humans (...) can be defined as regard or attendance to others (whether a person, a group, or an aggregate as with a national census) or to factors presumed to be associated with these. A central feature is gathering some form of data connectable to individuals (whether as uniquely identified or as a member of a category)” (2015: 734). A semejanza de Lyon, también Marx enfatiza el acto de recolectar información. Como ya vimos, tal definición no se aplica con justicia al mito de Argos. Por otra parte, al omitir cualquier finalidad en su explicación del término, Marx permite que “vigilancia” se confunda con otras acciones relativas que también suponen “gathering some form of data”; por ejemplo, “examinar”, “escrudiñar”, “investigar”, “inspeccionar”, etc.

Otros autores prefirieron abordar la “vigilancia” centrándose en la noción de poder. En 1975, en *Surveiller et punir*, Michel Foucault (1995) concibe que vigilar supone una relación asimétrica de poder de un agente sobre otro; principalmente, un vínculo de dominación u opresión. Foucault teoriza el ejercicio de la vigilancia en las sociedades modernas, a través del ejemplo de la arquitectura carcelaria de Jeremy Bentham. Mientras que, en la premodernidad europea, según Foucault, las autoridades controlaban al pueblo mediante la observación directa y mediante estrategias disuasivas (como espectaculares ejecuciones públicas), en los siglos XVIII

y XIX, a través de la disciplina impuesta por varias instituciones (la escuela, el hospital, la cárcel, el cuartel militar, etc.), los sujetos internalizan modos de comportamiento aceptables y ya no necesitan ser constantemente supervisados. En las últimas décadas, varios sociólogos y filósofos explicaron el funcionamiento de la vigilancia en la contemporaneidad como un mecanismo de dominación sobre los ciudadanos, no circunscrito a instituciones determinadas, sino esparcidos por todo el paisaje urbano. Al respecto, en alusión a la proliferación de sensores y cámaras en las urbes, Gilles Deleuze (1992) esbozó la idea de “sociedad de control”. Más recientemente, Shoshana Zuboff (2019) acuñó la noción de “capitalismo de la vigilancia” (*surveillance capitalism*), para referir a una lógica económica liderada por firmas tecnológicas que, mediante dispositivos digitales distribuidos por el medio ambiente, buscan registrar y modificar la conducta humana y automatizar la experiencia individual. Por su parte, Torin Monahan (2022) analiza cómo, a través de los medios de comunicación de masas, discursos políticos y tecnologías de vigilancia refuerzan una construcción social de la inseguridad, que justifica, agrava y perpetúa la opresión sobre la población.

Dicho esto, algunos autores comprendieron que la vigilancia no siempre constituye un vehículo de dominación u opresión. Por ejemplo, Steve Mann, Jason Nolan y Barry Wellman (2003) trabajaron en torno a la idea de “sousveillance” para referir a aquellos casos en los que ciudadanos ordinarios observan a las autoridades (o a agentes más poderosos) a través de cámaras. Por su parte, Simone Browne (2015) indagó en cómo los sujetos afroamericanos han podido servirse y beneficiarse de distintos actos de vigilancia desde los tiempos de la esclavitud hasta la actualidad; por ejemplo, en las recientes filmaciones de operaciones policiales en la vía pública. Mediante el concepto de *cosurveillance*, Mark Andrejevic (2004) analizó situaciones en las que individuos en condiciones similares de poder se inspeccionan mutuamente (por ejemplo,

a través de las redes sociales). Por otro lado, Philip Tabor (2001) y David Bell (2009) destacaron cómo, además de funcionar como vía de control, las prácticas de vigilancia pueden tener fines alternativos, como el entretenimiento y el placer sexual (por ejemplo, en videojuegos o en la pornografía online).

En definitiva, creemos que una definición acorde de vigilancia no debe carecer de especificidad ni ser demasiado especializada; en otras palabras, debe ser capaz de abarcar un conjunto significativo de casos (particularmente de la temprana modernidad, que es aquello que nos interesa), sin por ello tornarse vaga, al punto de ser confundida con términos afines. Al mismo tiempo, debe poder ajustarse a las distintas dinámicas de poder entre los agentes involucrados.

La Real Academia Española nos da una pista para aproximarnos hacia una definición semejante, a través del *Diccionario panhispánico de dudas*: “observar [algo o a alguien] con atención, con el fin de tomar las medidas oportunas ante cualquier anomalía”. Esta explicación nos parece útil, con algunas salvedades. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que, en la actualidad, “observar” se asocia con la facultad de la visión y, por consiguiente, tal palabra puede inducirnos erróneamente a pensar que uno solamente puede vigilar a través de los ojos. Por otro lado, la idea de que la vigilancia se efectúa “con el fin de tomar las medidas oportunas” nos parece contingente; por ejemplo, un vecino aburrido y perezoso puede vigilar a otro, detectar alguna infracción y no hacer nada al respecto. Dicho esto, merece especial atención la noción de “anomalía”. Asumamos que por tal comprendemos, según la Real Academia Española, la discrepancia con una regla (social o jurídica) o un uso. La definición de “vigilancia” provista por el *Diccionario panhispánico de dudas* nos permite aludir a casos divergentes; por ejemplo, un guardia de la aduana vigila que nadie ingrese al territorio con mercadería sin declarar (es decir,

que nadie quebrante una ley), y un cocinero, que los vegetales no se cocinen demasiado (respetando una receta familiar, un uso o hábito). Ahora bien, retornemos al mito de Argos. Difícilmente podemos entender que el pastor observa a la vaca con la atención de sus cien ojos, para “tomar las medidas oportunas ante cualquier anomalía”. Argos no vigila al animal para detectar si se ha infringido una regla o una costumbre, sino más bien una orden dictada por la diosa Juno. Asimismo, pensemos en una niña que se pelea con su amigo, y vigila que éste no use los juguetes de ella. ¿Intenta esta niña precaverse, estrictamente hablando, de una anomalía, o simplemente de que el niño no contravenga sus deseos? Vemos que una definición de vigilancia que incorpora el concepto de “anomalía” puede carecer de flexibilidad para referir a escenarios en los que no se vigila si se sigue una regla o un hábito, sino un afán individual.

Por estos motivos, proponemos una definición ligeramente diferente: vigilar es el acto de dirigir la atención hacia algo o alguien para detectar el cumplimiento o no de un estándar. La idea de “estándar”, mucho más amplia que la de “anomalía”, supone la creencia individual o social, regulada o no, de que algo debería ser de tal y tal forma. Así, un guardia de la aduana vigila que nadie ingrese mercadería ilegal (según un estándar legal, de que deben registrarse los productos traídos del exterior); un cocinero vigila que los vegetales no se cocinen demasiado (según estándar culinario familiar, sobre el punto de cocción deseable para las comidas); Argos vigila que nadie le arrebatase la vaca (siguiendo un estándar de conducta, impuesto por Juno al pastor); un transeúnte vigila que ningún otro le quite sus pertenencias (por un estándar legal y moral al que este adscribe, según el cual robar es un delito); una niña vigila que su amigo no juegue con el juguete de ella (de acuerdo a un estándar personal de ésta, según el cual solo los buenos amigos pueden hacerlo). Nuestra definición de vigilancia puede aplicarse a un amplio conjunto de escenarios, de carácter personal o colectivo.

Asimismo, esta definición nos permite contemplar diversas dinámicas de poder asimétricas. Por ejemplo, el Estado puede prescribir determinados estándares sociales de conducta y vigilar que toda la sociedad los acate. Alternativamente, un delincuente como Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* puede vigilar que los miembros de su organización respeten los estándares de ella (por ejemplo, no robar fuera de las jurisdicciones asignadas; 2013: 212), para así atentar efectivamente contra las autoridades y el orden público. Como vemos, tanto instituciones oficiales como marginales pueden prestarse del ejercicio de la vigilancia con fines opuestos.

Ahora bien, más allá de la vigilancia, también nos enfocaremos en una serie de términos relativos a lo largo de los cuatro capítulos. Por ejemplo, en el capítulo 1, en *El celoso extremeño*, analizaremos cómo un grupo de mujeres subyugadas se coordinan para disfrutar de un espectáculo callejero a escondidas del *pater familias*, Carrizales. Para ello, una de las jóvenes, Guiomar, se quedará a cargo de vigilar que este no despierte. Decimos “vigilar”, pues la muchacha procura detectar el cumplimiento de un estándar pautado por su señora Leonora (que Carrizales no se entere de la presencia del artista en la casa). Dicho esto, para remarcar la importancia social del evento, decidimos precisar nuestra terminología: empleamos la noción de “contravigilancia” para aludir a sectores marginalizados que dirigen la atención hacia agentes con mayor poder, para neutralizar la vigilancia proveniente de estos. Así, Leonora, las criadas y las esclavas, en *El celoso extremeño*, organizan una operación de contravigilancia para revertir la mirada sobre Carrizales, aquel Argos que era la máxima autoridad de su hogar.

Por otro lado, notemos que nuestra definición de vigilancia presupone un mínimo grado de intencionalidad, pues uno *dirige* la atención hacia algo o alguien (independientemente de que se haga con buena o mala voluntad). ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando uno se halla impelido a

detectar el cumplimiento o no de un estándar, no por orden de alguien más, sino por una predisposición emocional, bajo la cual no podemos ni siquiera elegir cuando empezar y cuándo detenernos? En el capítulo 3, abordaremos cómo unos pliegos sueltos sumen a lectores y/u oyentes en un estado de extremo miedo respecto a la amenaza de la herejía en las calles. En este caso, hablaremos de “hipervigilancia”, para referir a una condición en la que la atención se encuentra forzosamente destinada a advertir el acatamiento de estándares de orden público.

Algunas de las nociones que estudiaremos en esta tesis participan de la vigilancia, pero van más allá de ella. Por ejemplo, en el capítulo 2, comprenderemos “observar” como dirigir la atención hacia algo o alguien para recolectar información. Aunque, como ya dijimos, la observación se asocia actualmente a la facultad de la visión, empleamos el término como “dirigir la atención” (del latín *observatio* y *attendo*), o sea, simplemente percibir algo o alguien atentamente. El lector recordará que nuestra definición de “observar” se asemeja a la que Gary T. Marx había dado para “vigilar” (“gathering some form of data connectable to individuals”; 2015: 734). Desde esta perspectiva, aunque sea irrelevante para esta tesis, entendemos que *softwares* involucrados en el almacenamiento masivo de datos no vigilan (necesariamente) a los usuarios (para detectar el cumplimiento de un estándar o no), sino que, primordialmente, los observa.

En definitiva, esta tesis es sobre la vigilancia, pero también sobre un conjunto de términos familiares a ella (“observar”, “hipervigilancia” y “contravigilancia”, entre otras). En la conclusión de este trabajo, añadiremos una noción final, la “inspección”, bajo la que reuniremos los hallazgos hechos a lo largo de los cuatro capítulos.

Vigilancia y la problemática de los sentidos en el Barroco

Nuestra definición de “vigilancia” (y de ejercicios relativos a ella) remite al acto de dirigir la atención hacia algo o alguien con cualquiera de los sentidos (e incluso con el pensamiento; por ejemplo, cuando un creyente se vigilaba que no tuviera fantasías impropias). Así, en el capítulo 2, haremos referencia al olfato y al gusto en el entorno del corral de comedias. Dicho esto, debemos aclarar que, en esta tesis, nos centraremos más en las facultades visuales y auditivas, dado que estas son las que más recurrentemente se empleaban en las prácticas de vigilancia en las urbes del siglo XVII.

Ahora bien, al concentrarnos en la percepción sensorial en la España barroca, es inevitable mencionar aquel cúmulo de discursos (filosóficos, morales, literarios, etc.) que pregonaban la falta de credibilidad de los sentidos para conocer la realidad.⁵ Hacia 1600, como muestra Jeremy Robbins (1998, 2007), varios autores famosos (como Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes, entre otros) se preguntarán hasta qué punto las facultades sensitivas podían fehacientemente captar el mundo exterior.⁶ Tal preocupación se manifestará en la popularidad de los conceptos ser/parecer y engaño/desengaño, que con tanta frecuencia aparecen en la literatura premoderna. William Egginton comprende que la idea de que el individuo solo podía aprehender apariencias y no podía acceder a la verdad era “a problem of thought” extendido en toda la cultura española de la Alta Edad Moderna.⁷ Tal problema, explica el autor, “is that subjects of knowledge only obtain knowledge via their senses, via how things appear; thus, the truth sought will always be corrupted by appearances” (2009: 143-144). En este

⁵ En Matías A. Spector (2020), hemos hecho una observación similar.

⁶ Lejos de ser un fenómeno local, la preocupación en torno a la percepción atravesaba toda Europa en la temprana modernidad. Refiriéndose al sentido de la vista, Stuart Clark explica que “vision came to be characterized by uncertainty and unreliability, such that access to visual reality could no longer be normally guaranteed. It is as though European intellectuals lost their optical nerve” (2007: 2).

⁷ El autor entiende que “a problem of thought affects or unsettles an entire culture in the largest possible sense, permeates its very foundations, and finds expression in its plastic art, stories, performances, and philosophy as well as its social organization and politics” (2009: 143).

contexto, en la España barroca, los sentidos se hallaban insistentemente desacreditados desde un punto de vista epistemológico.

Además, se alertará sobre los peligros que las facultades sensitivas acarreaban para la integridad moral y física de las personas. Por un lado, en el Concilio de Trento (1545–1563), la Iglesia subraya los poderosos efectos que las imágenes podían tener en los pensamientos y las conductas de los individuos. En la Sesión XXV, se fundamenta el uso de representaciones sacras para enardecer la devoción religiosa, y fortalecer así la unión entre el pueblo y la institución eclesiástica. Esta conciencia del poder de lo visual llevará a advertir acerca de los riesgos implicados en el acto de ver. En discursos escritos y orales, la Iglesia propiciará en los feligreses sospecha ante el mundo exterior, y enfatizará que los sentidos podían ser potenciales puertas de corrupción. Así, por ejemplo, Fray Luis de Granada, en *Guía de pecadores: en la qual se trata copiosamente de las grandes riquezas* (1556), obra aprobada por el Concilio, aconseja “guardar con diligencia todos los sentidos, mayormente los ojos, de ver cosas que te pueden causar peligro. Porque muchas veces mira el hombre sencillamente, y por sola la vista queda el ánima herida” (2012: 468). Accidentalmente, uno podía captar algo o a alguien, y perderse irreparablemente: “nos aconsejó el Eclesiástico, diciendo: ‘No quieras traer los ojos por los rincones de la ciudad, ni por sus calles o plazas. Aparta los ojos de la mujer ataviada y no veas su hermosura’” (2012: 468-469). Más adelante, conminará a “guardar los oídos de oír cosas deshonestas” (2012: 469).

Por otro lado, debemos añadir que, en la medicina medieval y renacentista, también se previene sobre las amenazas implícitas en el acto de ver. El amor se consideraba una enfermedad (denominada *aegritudo amoris* o *amor hereos*) “to be caused by a powerful apprehension of the form and figure of the beloved that deprived the lover of his ability to reason, understand, and

behave normally” (Solomon, 1997: 57-58), capaz de afectar la mente y el cuerpo del sujeto, provocando insomnio, ansiedad, fiebre y delirio, entre otros síntomas.⁸ Así, la imagen percibida de la persona deseada quedaba grabada en la imaginación del convaleciente, y muchos médicos intentaban curar tal enfermedad haciendo que este pensara en otra cosa y/o que denigrara al amado (Solomon, 1997: 62-63).

En un trabajo pasado (Spector, 2020), ya hemos advertido que, ante la falta de credibilidad de los sentidos (por ser vías de confusión, corrupción o enfermedad), se deslegitimaron a su vez prácticas de vigilancia de la Monarquía que dependían fundamentalmente de medios visuales y auditivos para observar a la población. Propusimos que una pieza de Lope de Vega, *La quinta de Florencia* (publicada en 1609), refleja una crisis de uno de los principales mecanismos de control (sintetizado en la expresión “los ojos y las orejas del rey”). Así, en la obra, se ponía de relieve que un gobernante no podía confiar en las facultades sensoriales de sus súbditos para inspeccionar sus dominios, pues cuanto estos más vigilaban su entorno, más susceptibles eran a confundirse, a corromperse y/o a enfermarse. De esta forma, se debilitaba una práctica tradicional en la que el pueblo transmitía información a su soberano para que éste adquiriera, virtualmente, percepción global sobre sus territorios.

Más allá de la prevalencia de discursos filosóficos, religiosos y médicos que llamaban la atención sobre los peligros de los sentidos, en esta tesis, estudiaremos cómo autoridades urbanas se valieron especialmente de la vista y el oído para vigilar a la población y mantener el orden público, y cómo a su vez unas obras literarias empujaron a la audiencia a participar de otros ejercicios de inspección semejantes. Esto no quiere decir, sin embargo, que omitamos por completo la preocupación barroca en torno a la percepción sensorial. Por ejemplo, en el capítulo

⁸ Para un resumen sobre las distintas explicaciones de la enfermedad de amor en la Antigüedad clásica y en la Edad Media, ver Eukene Lacarra Lanz (2015).

1, analizaremos cómo un grupo de gitanas se sirven de espectáculos callejeros para “suspender” (o cautivar) los sentidos de los espectadores, y de este modo ganar dinero y, según argumentaremos, precaverse de la represión antigitana en las calles madrileñas. O sea que abordaremos la susceptibilidad de las facultades sensitivas no como un problema teórico, sino como parte integral de una técnica de contravigilancia para prosperar en la urbe.

Discurso literario y espacio urbano en las primeras décadas del siglo XVII

Desde la segunda mitad del siglo XVI, las ciudades de Madrid y Sevilla se transforman drásticamente, y se convierten en dos de las principales urbes en Europa. Ambas ciudades atraviesan dramáticos incrementos demográficos. Desde la fijación de la Corte, Madrid pasó de 20.000 habitantes en 1561 a aproximadamente 90.000 en 1600; hacia 1630, superaba los 130.000 (aunque en los años subsiguientes el número se estancara, hasta 1670, cuando volvería a ascender) (Carbajo Isla, 1984: 5-8). El caso de Sevilla, puerta de entrada y de salida para el mercado con las Indias, es aún más impresionante. En 1534, se estima que había 50.000 habitantes; hacia 1565, cerca de 100.000; a finales del siglo XVI, probablemente 150.000. En la primera mitad del siglo XVII, la población sevillana se frena e incluso disminuye debido a diversos factores (como la peste y la expulsión de los moriscos); se calcula que, hacia 1649, quedaban 130.000 personas (Domínguez Ortiz, 1989: 3-6). Más allá de tales altibajos, podemos afirmar que, en Madrid y en Sevilla, el paisaje urbano y las condiciones de vida cambian sustancialmente hacia 1600.

Ante la explosión demográfica, ambas ciudades padecen dificultades relacionadas con las urbes modernas. Por ejemplo, Madrid y Sevilla sufren de altas tasas de delincuencia, junto al desabastecimiento de alimentos, pobre infraestructura y otros problemas de sanidad pública. A su

vez, como demostró Enrique García Santo-Tomás (2004), las calles se tornaron en punto de encuentro y lugar de paso para una multitud siempre cambiante de extraños. En textos literarios y documentos varios, el paisaje madrileño se caracteriza por su dinamismo y anonimato; con una población aún mayor, otro tanto podría decirse de Sevilla, identificada frecuentemente con Babilonia.

En Madrid, las instituciones responsables de mantener el orden público y atrapar a los criminales eran el Corregidor y la Sala de Alcaldes de Casa y Corte;⁹ en Sevilla, el Cabildo (que incluía al Asistente, el Alguacil Mayor, y los Alcaldes) y la Audiencia, enfrentadas “a la vez material y simbólicamente”, a uno y otro lado de la plaza de San Francisco (Domínguez Ortiz, 2006: 90).¹⁰ En las citadas instituciones, trabajaban un cúmulo de empleados de menor categoría (tenientes, alguaciles, corchetes, oficiales, escribanos y porteros, entre otros). Por otro lado, con jurisdicción exclusiva en materia religiosa, asomaba el Santo Oficio de la Inquisición. Debemos añadir que, ante el desarrollo de los centros urbanos, hallamos que varios letrados (como Pérez de Herrera y Cristóbal de Bobadilla) indagarán en agentes de control alternativos. A veces influidos por tales reformistas, el Rey y sus consejeros sentarán, mediante leyes y ordenanzas, las bases para garantizar la seguridad de los súbditos y la prosperidad de sus dominios.

Las páginas de esta tesis están pobladas por esta maraña de actores, y/o las prácticas de vigilancia que estos utilizaron o promovieron. Por ejemplo, en el capítulo 1, nos referiremos al ejercicio de la represión en general en el entorno de las calles madrileñas y sevillanas. En el

⁹ Respecto al Corregidor y la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, escribe Ángel Alloza Aparicio: “Éste último [el Corregidor] representaba al rey en el ayuntamiento y tenía jurisdicción en materia civil y criminal; era por tanto la principal autoridad del municipio madrileño. La Sala de alcaldes constituía una institución real que tenía asignadas ciertas tareas de gobierno en el espacio cortesano, como el abastecimiento, regulación de precios, policía y su ornato, además de la jurisdicción civil y criminal en la corte y su “rastros”; un territorio que se extendía cinco leguas alrededor del sitio donde se estableciese la residencia regia” (1998: 32).

¹⁰ “El Ayuntamiento era un organismo autónomo con el que la Corona tenía que negociar y la Audiencia un cuerpo de funcionarios; de ahí su mayor fuerza, el mayor apoyo que hallaba en las alturas. El Ayuntamiento representaba (o pretendía representar) al pueblo de Sevilla; la Audiencia solo representaba al rey” (2006: 90).

capítulo 2, nos focalizaremos en la inspección y delación entre súbditos, fomentada por el código legal Habsburgo. En el 3, llamaremos la atención sobre un nuevo modo de gobierno, fuertemente vinculado con la vigilancia, dirigido a aumentar las riquezas de la Corona: la biopolítica de Felipe IV. En el 4, nos concentraremos en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y en las propuestas de algunos letrados para profesionalizar el espionaje urbano.

Queremos ser claros: este estudio no pretende agotar todos los mecanismos de vigilancia presentes en Madrid y Sevilla. Por ejemplo, en contraste con la Sala de Alcaldes en Madrid, no nos detuvimos tanto en el Cabildo y la Audiencia en Sevilla, ni tampoco en la Inquisición. Fuera de nuestro trabajo han quedado espacios arquitectónicos desde los que se observaba a ciertos estratos marginalizados (por ejemplo, la Cárcel Real de Sevilla, o las curiosas prisiones femeninas recomendadas por Madre Magdalena de San Jerónimo y Cristóbal Pérez de Herrera).¹¹ Tampoco hemos reparado en aquellas instancias de autovigilancia, o sea, cuando un sujeto controlaba que aquello que decía y hacía estuviera ceñido a la normativa legal y religiosa. Antes que proveer un examen exhaustivo histórico-social de la vigilancia, nos limitamos a brindar un muestrario de los actores y los modos empleados para inspeccionar a la sociedad, siempre en relación a un corpus literario específico, que detallaremos a continuación.

Una segunda aclaración: de ninguna manera intentamos sugerir que los mecanismos de vigilancia en los que puntualizaremos son exclusivos a las grandes urbes; por ejemplo, la delación entre pares era particularmente importante en ciudades menores y aldeas, y la biopolítica Habsburga se extendió por sobre todos los dominios. Dicho esto, en esta tesis, nos hemos centrado en discursos literarios y en la vigilancia en el contexto de Madrid y Sevilla. Todas las piezas aquí analizadas allí acontecen (en el raro caso en que no, allí se imprimen y divulgan). De esta forma, concluiremos que estas obras participan de una cultura urbana y

¹¹ Sobre tales prisiones, ver Mary Elizabeth Perry (1990: 142-143).

constituyen una subjetividad acorde, aun sabiendo que tal subjetividad quizá no se restringió, necesariamente, al espacio de la ciudad.

Una carta de marear

En este trabajo, entonces, nos interesa investigar cómo unos textos literarios interactuaron con mecanismos de vigilancia durante el desarrollo de las grandes urbes españolas. Para mostrar que tal interacción no es específica a un solo género o formato, sino transversal a la cultura del barroco, elegimos piezas clasificadas comúnmente bajo categorías diversas. Nuestro corpus se fundamenta en criterios genéricos (*novella* italiana, *comedia nueva*, literatura de cordel, y prosas extensas asociadas con la sátira y la picaresca), espaciales (Madrid y Sevilla), temporales (las primeras décadas del siglo XVII) y temáticos (temas o motivos que, más o menos explícitamente, se relacionan con distintas modalidades de vigilancia urbana).

En el capítulo 1, veremos que, en *La gitanilla* y en *El celoso extremeño*, varios personajes marginalizados se valen de espectáculos callejeros como vehículo de contravigilancia, para escapar a la vigilancia y la represión en la calle. Ambas obras pondrán de relieve la vulnerabilidad de funcionarios judiciales y otros miembros de la población frente a manifestaciones artísticas populares. Al final, nos preguntaremos en qué medida Miguel de Cervantes atribuyó rasgos de tales espectáculos callejeros a la empresa de las *Novelas ejemplares*, para esquivar a la censura literaria.

En el capítulo 2, nos detendremos en dos obras de teatro de Lope de Vega, *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde*. En este caso, abordaremos una de las prácticas de vigilancia más preponderantes en el siglo XVII: la denuncia entre pares. Sostendremos que las piezas de Lope estimularon a que los espectadores se observaran mutuamente, pero a preservar lo observado en

la intimidad (incluso cuando la información obtenida podía ser relevante para las autoridades). Argumentaremos que estas obras desalentaron, al menos en el entorno del teatro, a que la audiencia se delate ante la Justicia, por lo que pudieron haber debilitado un mecanismo de control social fundado en la imagen de los súbditos como “los ojos y las orejas del rey”.

En el capítulo 3, será el turno de unos pliegos sueltos que se publican en la década de 1620, cuando Felipe IV aplica unas medidas biopolíticas; particularmente, atraer extranjeros católicos para aumentar la población en sus dominios. Postularemos que unas relaciones de sucesos de carácter sensacionalista sumen a los lectores y/u oyentes en un estado de hipervigilancia (de extrema alarma emocional, física y social) en el espacio urbano, respecto a una supuesta expansión de la herejía en España. Concluiremos que tales relaciones fueron poderosos agentes culturales que cimentaron nuevas formas de sentir, actuar y socializar en la ciudad.

Finalmente, en el capítulo 4, mostraremos que *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620), de Antonio Liñán y Verdugo, y de *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, se encuentran confeccionadas a la luz de unos organismos políticos en la Corte dirigidos, entre otras funciones, a vigilar a la población y preservar el orden público. Uno de ellos es la Sala de Alcaldes de Casa y Corte; el otro, la profesionalización del espionaje urbano. Asimismo, exhibiremos cómo tales ficciones problematizaron y/o alteraron tales organismos ante la percepción del público.

En definitiva, en esta tesis, intentaremos demostrar cómo diversas manifestaciones literarias se desarrollaron en interacción con mecanismos de vigilancia urbana, y, al mismo tiempo, propiciaron nuevas formas de percibirlas y de involucrarse con ellas. En la conclusión, examinaremos en qué medida nuestro corpus pudo haber dado lugar a una subjetividad cifrada en la inspección.

Capítulo I: Contravigilancia, censura literaria y represión urbana. Una aproximación a las *Novelas ejemplares* desde los espectáculos callejeros de *La gitanilla* y *El celoso extremeño*.

Introducción

A lo largo de las *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes evoca el famoso enfrentamiento entre Argos y Mercurio varias veces.¹ Es posible que, para el autor, tal mito fuera más que un ornamento poético. Después de todo, aludía a una experiencia común para cualquier artista en una sociedad fuertemente regimentada: la confrontación entre el arte y la vigilancia. Desde renombrados poetas hasta humildes ciegos en la calle, todos debían en mayor o menor grado lidiar con el control monárquico y religioso, que se ejecutaba a través de censores, calificadores inquisitoriales, alguaciles y miembros del público, entre otros. Es decir que, en la España del siglo XVII, la labor del artista implicaba hallarse bajo la mirada siempre acechante de Argos. Aunque en el mito Mercurio adormece al monstruoso pastor a través de la música y la charla, en la práctica, los artistas se topaban con distintos desafíos. En este capítulo, analizaremos cómo en *La gitanilla* y en *El celoso extremeño* diversos personajes marginalizados exitosamente se valen de espectáculos callejeros como una vía de contravigilancia, es decir, un medio para escapar a la

¹ Argos aparece mencionado explícitamente en al menos cuatro novelas: *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona*. Como ya adelantamos en la Introducción a esta tesis, Ovidio (2008: I. vv. 564-760) narra que Argos era un pastor de cien ojos que vigilaba de día y de noche a una vaca, de nombre Io, la amante de Júpiter. El dios la había transformado en un animal para esconderla de su esposa Juno. Ésta, sospechando que la vaca fuera en verdad una mortal, se la había pedido de obsequio a su marido. Para no levantar sospechas, Júpiter se la entregó, y Juno encargó al pastor Argos que vigilara que nadie se le acercara. Júpiter, para rescatar a su amante, envía a Mercurio, quien se valió principalmente de la charla y de la música, para adormecer a Argos. Este se acaba durmiendo, y Mercurio aprovecha para cortarle la cabeza y liberar a la vaca. Sobre la importancia del mito de Argos como símbolo de vigilancia absoluta y de vigilancia quebrada en la temprana modernidad española, ver Spector (2021).

vigilancia y la represión proveniente de las autoridades en Madrid y Sevilla. De esta forma, argumentaremos que ambas obras pusieron de relieve cuán vulnerable los funcionarios judiciales de las grandes ciudades eran ante empresas musicales que incluían la danza y el canto. El segundo paso será preguntarnos si Cervantes atribuyó rasgos de tales espectáculos callejeros a sus *Novelas ejemplares*, para vencer la censura literaria.

Por lo tanto, estas páginas abordan el arte callejero (y su vínculo con la vigilancia y la represión) en analogía con el texto literario (y su relación con la censura). Ya definimos “vigilar” como el acto de dirigir la atención hacia algo o alguien para detectar el cumplimiento o no de un estándar; entendemos por “reprimir” la acción por la que, a través de una relación asimétrica de poder, un agente limita y/o castiga una expresión o actitud contrarias a las normas y valores prevalentes en una sociedad determinada. Así, en las novelas de *La gitanilla* y *El celoso extremeño*, nos enfocaremos en cómo, a través de espectáculos callejeros, sectores sociales vulnerables (el pueblo gitano, un sujeto negro y esclavo, y un grupo de mujeres) desafían y neutralizan la vigilancia y la represión de autoridades oficiales y miembros ordinarios del pueblo. Ambas novelas cervantinas ofrecen un territorio fértil para nuestros propósitos: si la música y el baile son protagonistas en *La gitanilla* (como ya destacó Joaquín Casaldueño; 1943: 60), la vigilancia lo es en *El celoso extremeño*.

Familiar a la idea de “represión”, nuestra definición de “censura” denota el acto por el cual un agente restringe las prácticas comunicativas de un tercero. También “censurar” supone una relación asimétrica de poder; por ejemplo, entre el escritor y aquellos a cargo de la censura de textos. Ahora bien, es evidente que las circunstancias de Cervantes distan de aquellos otros personajes en situación de opresión que encontraremos en *La gitanilla* y *El celoso extremeño*. En este sentido, no buscamos sugerir que Cervantes comparte la persecución sufrida por Preciosa o

Leonora. Sí planteamos que, si prestamos atención al modo en que tales figuras se opusieron a la represión mediante espectáculos callejeros, quizá podamos entender cómo el autor hizo lo propio respecto a la censura literaria de su tiempo.

La idea de que Cervantes concibe aspectos de sus *Novelas ejemplares* a la luz de un entretenimiento callejero ha gozado de popularidad en las últimas décadas. Desde el prólogo, Cervantes visualiza su obra como una mesa de trucos (2013: 18), es decir, un “juego parecido al moderno billar que se jugaba con bolas y mazos” (García López, 2013: 18n33).² Diversos críticos comprendieron la mesa de trucos como una clave para explorar la poética cervantina detrás de las *Novelas ejemplares*. Así, propusieron que, al comparar su empresa narrativa con tal entretenimiento callejero, el autor enfatiza que se trata de una *eutropelia*, o un “honesto entretenimiento”, según leemos en la aprobación de fray Juan Bautista Capataz (2013: 5).³ De

² Según Covarrubias, “Juego que de pocos años a esta parte se ha introducido en España, y trájose de Italia; es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezón. Está cercada de unos listones y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras; si se salió la bola por alguna de las ventanillas lo pierde todo” (2006: 1493).

³ Ver, por ejemplo, Wardropper (1982: 153-169), Jones (1985: 19-30), Peña Ardid (1993: 82-102), Thompson (1999) y Matas Caballero (2013: 110). Otros críticos se enfocaron en la noción de “honesto entretenimiento” para formular interpretaciones más vastas sobre la empresa cervantina. Por ejemplo, Francisco J. Blasco Pascual explica que, a través de la mención de la mesa de trucos, Cervantes le ofrece un pacto de lectura al lector, este es, que se acerque a las novelas como lo harían ante un juego de ilusiones y “tropelias”: “la tropelía, o juego de manos, crea una ilusión de realidad; erige sobre la realidad un simulacro, una imagen de la realidad; invita a los espectadores a ingresar en un espacio, en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que, a pesar de ello, ocurren cosas admirables, por extraordinarias, que son ajenas a la realidad. Su realidad es fingida; no se levanta sobre el concepto de verdad, sino sobre el de verosimilitud” (2005: 166). Por su parte, Anne J. Cruz comenta que “Cervantes's metaphorical allusion to his collection of novels as a game table (‘he de poner una mesa de trucos’) invites his readers to entertain themselves by joining in the game. The Horatian dictum of prodesse et delectare is again recalled, as he is quick to remark on the novels' virtuousness as protection against any harm to the reader's body or soul” (2014: 22). La crítica agrega, además, que Cervantes alude al mercado literario de su época, y a la competitividad con otros escritores: “The reader is invited to enjoy the game by playing it ‘sin daño de barra,’ hitting the hoop without penalty, a metaphor for reading the novels without any bodily or spiritual risk. The author, however, must set up the table where the game will be played: in the marketplace, where *his* game is to displace other authors' texts” (2014: 23). Para Carlos Alvar, la mesa de trucos denota la habilidad cervantina en la técnica de escritura, para ofrecer un honesto entretenimiento: “Solo se alcanza el pretendido ‘sabroso y honesto fruto’ mediante la adecuada honestidad (a Cervantes le gustaba el término) en los planteamientos y la habilidad en el desarrollo de la trama, que debe causar admiración y sorpresa en el lector, ignorante del resultado final, como ocurría en la mesa de trucos (...) La mesa de trucos era una especie de mesa de billar, en la que las carambolas forman parte importante del juego. No se trata de juegos de manos que escamotean la realidad, sino de demostrar la

esta manera, se ha asociado el proyecto de las *Novelas ejemplares* con las palabras del Cura en la primera parte del *Quijote*, cuando explica que las comedias deben “entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad” (2004: I, 496).⁴

Coincidimos con que es relevante que Cervantes visualice su obra como un entretenimiento popular en medio de la ciudad. Sin embargo, no concordamos con interpretar la mención de la mesa de trucos desde la perspectiva de la eutropelia. Es cierto que Cervantes enfatiza el carácter inofensivo de sus *Novelas*, “donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo” (2013: 18). Dicho esto, mediante la comparación de las *Novelas ejemplares* con una mesa de trucos, el autor sugiere otro aspecto crucial de su proyecto literario: su lado controvertido y su potencial para convertirse en un foco de desorden público. De hecho, al insistir sobre la cualidad de eutropelia, la crítica literaria ha tendido a desatender el costado más polémico de la mesa de trucos. Si bien este juego era legal (a diferencia de los dados y los naipes), lejos estaba de evocar un pasatiempo inocente. Un rápido vistazo en las relaciones de sucesos del Madrid de 1600 nos revela que la mesa de trucos constituía una fuente de trifulcas entre personas de renombre, como ocurrió entre dos afamados caballeros según cuenta Jerónimo de Barrionuevo.⁵ Asimismo, este juego ofrecía una oportunidad idónea para el ejercicio de actividades ilícitas, como lo muestra el caso de don

habilidad en hacer que las coincidencias vayan llevando hacia el lugar deseado: el autor guía al lector por el camino que quiere, con una precisión absoluta, matemática -de jugador de billar-, inimaginable para unos lectores aún no habituados a seguir semejantes derroteros” (2013: 242-243).

⁴ Sobre estas palabras del Cura, ver Edward C. Riley (1989: 144-145).

⁵ “En la calle del Lobo, en una mesa de trucos que allí hay, jugaba D. Luis de Guzman, casado con la Vizcondesa de Allid, y sobre juzgar una mano, se repuntó con el Adelantado de la Florida, y alzó el taco para él, respondiéndole con la mano. Pusiéronlos en paz, y fuera mejor metieran mano á las espadas. Ninguno de los dos parece: el uno, por vengarse, y el otro, por guardar el cuerpo, que el Vizconde es hijo del Marqués de la Algaba, y todos los señores son deudos suyos. El negocio es pesado” (Barrionuevo, 1892: 351).

Lorenzo del Pedroso en *El Buscón*.⁶ Podría argüirse que en ninguno de estos ejemplos se exhibe que la mesa de trucos es inmoral en sí, sino que tan solo posibilita una ocasión para peleas y hurtos. Y, sin embargo, el simple hecho de que un entretenimiento diera lugar a actos depravados era suficiente para ser condenado. Similarmente, en la censura literaria, los censores prestaban atención no solo a las ideas contenidas en los libros, sino a cómo éstas podían ser interpretadas por el lector (Peña Díaz, 1998: 127). La mesa de trucos, aunque legal, se hallaba fuertemente regulada a través de legislaciones que dictaminaban qué personas podían participar en ella y cuánto dinero podían apostar.

Por lo tanto, la presentación de las *Novelas ejemplares* como una mesa de trucos no está exenta de ambigüedades. Aunque Cervantes define su empresa literaria como un juego honesto y agradable, simultáneamente nos sugiere que su proyecto se concibe como un entretenimiento popular en los márgenes de la legalidad, estrictamente regulado, una potencial fuente de disturbios. Aunque la obra tenga permiso para circular entre la población, constantemente debe lidiar con la atenta mirada de las autoridades, ubicada en la “plaza de nuestra república” (2013: 18), acaso uno de los espacios más vigilados en el Imperio. A través de la mención de la mesa de trucos, entonces, Cervantes alude a la frágil situación de su empresa: por más que reluzca su cualidad de ejemplar, puede dar ocasión a la censura literaria.

Así, coincidimos con Américo Castro, cuando advierte que, más allá de si las *Novelas ejemplares* eran morales o no, debemos poner atención al afán de Cervantes por recalcar la ejemplaridad de su proyecto.⁷ En este sentido, el autor tenía motivos para temer que su colección

⁶ “Don Lorenzo del Pedroso, el cual entró con una capa muy buena, la cual había trocado en una mesa de trucos a la suya, que no se la cubriera pelo al que la llevó, por ser desbarbada. Usaba este quitarse la capa como que quería jugar, y ponerla con las otras, y luego como que no hacía partido, iba por su capa y tomaba la que mejor le parecía, y salíase” (Quevedo, 1990: 198).

⁷ Como explica Castro, hacia 1612, cuando Cervantes envía sus trabajos a la imprenta, tenía intereses por congraciarse con algunos de sus favorecedores, que eran miembros de los más altos cargos eclesiásticos en España, especialmente el gran cardenal y mecenas Bernardo de Sandoval y Rojas (1948: 42).

fuera censurada. No por nada había depurado una de sus piezas más sugerentes, *El celoso extremeño*. Por otro lado, debemos considerar que, con su empresa narrativa, Cervantes había asumido la riesgosa tarea de importar a España un formato literario reconocido por su lascivia: las novelas italianas. Las sospechas del autor demostraron ser en parte ciertas. Si bien las *Novelas ejemplares* recibieron la aprobación eclesiástica con rapidez, sufrieron otro tipo de censura prevalente en el siglo XVII, posterior a la publicación, que incluyó críticas estrepitosas de afamados escritores e incluso traducciones y ediciones adulteradas, como la del editor-impresor sevillano Francisco Lyra (Luttikhuizen, 1997: 166).⁸ Tal censura lejos estaba de ser anecdótica; por el contrario, las denuncias contra obras que circulaban en público impulsaban las investigaciones de la Inquisición, organismo con la facultad para prohibir o enmendar textos que habían sido anteriormente aprobados por la Corona y la Iglesia (como ocurrió con el capítulo 36 de la segunda parte del *Quijote*, en el *Índice expurgatorio* del cardenal Zapata en 1632). Debemos creer que, si Cervantes añade a sus novelas el epíteto de ejemplares, lo hace por el temor de que sean censuradas, especialmente en una época en la que, luego del éxito del *Quijote*, el autor afianzaba relaciones sociales con importantes sectores de la Iglesia, y podía finalmente disfrutar de algunos frutos por su quehacer literario.

Desde el prólogo, entonces, Cervantes nos deja entrever que, al igual que una mesa de trucos localizada bajo la mirada vigilante de las autoridades, uno de los principales desafíos de su obra era lidiar con la potencial condena del lector. Ahora bien, ¿puede entenderse que, al visualizar las *Novelas* como una mesa de truco, Cervantes nos estuviera adelantando algunas estrategias que empleó para sobrellevar mejor la posible censura?

⁸ Por ejemplo, Tirso de Molina, Cristóbal Suárez de Figueroa y Lope de Vega apuntaron, más o menos explícitamente, contra las *Novelas ejemplares*, según explica Cruz (2014: 30-31).

Ludovik Osterc comprendió que, a través de la mención de la mesa de trucos, el autor indica que utilizará diversas formas de “tretas” para transmitir veladamente comentarios críticos a la realidad social de la España del siglo XVII (1985: 85). La interpretación de Osterc nos parece sugerente, aunque difícilmente podamos asociar la mesa de trucos con la noción de “tretas”, o sea, con el uso de ilusiones y engaños para conseguir un objetivo específico. Al respecto, Carlos Alvar nos recuerda una confusión recurrente respecto a la mesa de trucos: “No se trata de juegos de manos que escamotean la realidad (...) merece la pena señalar que *truco* en la acepción de ‘juego de manos’ no se documenta en español hasta finales del siglo XIX o comienzos del XX” (2013: 243). Por el contrario, se trataba de un juego de carambolas, en las que el azar podía tener un papel más o menos preponderante. Desde esta perspectiva, la visualización de las *Novelas* como una mesa de trucos no parece revelar, al menos de manera explícita, estrategias obvias para escapar a la censura.

En este capítulo, más productivo nos parece abordar las *Novelas ejemplares* a la luz de otros entretenimientos populares, o “juegos”, que aparecen a lo largo de las historias: los espectáculos callejeros.⁹ Por “espectáculos callejeros” nos referimos a manifestaciones artísticas que se originan en la vía pública (aunque en ocasiones se desplacen hacia el ámbito doméstico) y que no están reguladas por ninguna institución. Hacia 1600, había diversos tipos de expresiones artísticas callejeras: ciegos rezadores y/o difusores de literatura de cordel;¹⁰ “bolatines” (expertos en saltos y equilibristas) y exhibidores de “monstruos marinos” (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 325-326); danzantes *de cascabel*, titiriteros y momos, entre otros. Desde temprana edad, los

⁹ En la época, la palabra “juego” incluía tanto espectáculos como juegos (según su acepción moderna). Por ejemplo, Juan de Mariana define “espectáculo” como “un juego instituido públicamente para deleitar el pueblo”, que luego dividirá entre “escénicos” y “gímnicos” (1854: 414). Para un análisis más vasto de la noción de juego en el siglo XVII, junto a un estudio de los juegos que aparecen en la obra de Cervantes (que no incluyen los analizados en estas páginas), ver Michael Scham (2014).

¹⁰ Podríamos distinguir, al respecto, aquellos que, bien entrado el siglo XVII, participaron de una hermandad, con cierta protección legal, de aquellos que no. Sobre la “cultura” institucional del ciego, ver Pedro Calderón (2002: 126).

espectáculos con fines comerciales en la calle eran condenados con pretextos morales, según leemos en las *Siete Partidas*.¹¹ En el siglo XVII, los artistas callejeros también suscitaban controversias públicas, no ya por los efectos nocivos que éstos podían acarrear sobre la población, sino además porque violaban las pujantes leyes contra la mendicidad.¹² Y, sin embargo, más allá de ser objeto de sanciones morales y legales, los espectáculos callejeros sobrevivían en los grandes centros urbanos, como lo demuestran las *performances* de Preciosa en *La gitanilla*, y las de Loaysa en *El celoso extremeño*.¹³ Precisamente, a continuación, proponemos analizar cómo los artistas callejeros lidian con la vigilancia urbana y la represión en ambas novelas, como una clave para iluminar cómo Cervantes enfrentó la censura literaria.

Ahora bien, en lugar de centrarnos en uno u otro espectáculo callejero en particular, como la buenaventura de Preciosa (2013: 47-49) o la copla de Loaysa (2013: 357-358), optamos por estudiarlos de forma general, incluyendo aquellos citados de forma directa y aquellos referidos indirectamente por un narrador omnisciente, que son la mayoría. Si se quiere, entonces, estas páginas ofrecen un primer paso para entender cómo Cervantes concibió las manifestaciones artísticas en la vía pública como un vehículo para rehuir a la vigilancia y a la represión en Madrid y en Sevilla. En un futuro próximo, esperamos matizar nuestro análisis con uno que se apoye en las especificidades propias de cada copla, romance y buenaventura en *La gitanilla* y en *El celoso extremeño*.

¹¹ “Otrosi son enfamados los juglares, et los remedadores et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, ó baylan ó facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas lo que tanxiesen estrumentos ó cantasen por solazar á sí mismos, ó por facer placer á sus amigos, ó dar alegría a los reyes ó á los otros señores, non serien por ende enfamados. Et aun decimos que son enfamados los que lidian con bestias bravas por dineros que les dan” (1807: Partida 7, tít. VI, l. 4).

¹² Al respecto, Pedro Cátedra analiza bien la labor de los ciegos en el contexto de las polémicas sobre la mendicidad, en especial desde la perspectiva de *Amparo de pobres*, de Pérez de Herrera, un *Memorial* de Lope de Vega, y *Plaza universal*, de Suárez Figueroa (2002: 113-170).

¹³ Empleamos la noción de *performance* como la ejecución de un espectáculo callejero.

Espectáculos callejeros en la Madrid de *La gitanilla*

Una de las interpretaciones más famosas de *La gitanilla* encuentra en Preciosa la personificación de la poesía ideal, que un paje describe como una “bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta” (2013: 60). Al respecto, Juan José Pastor Comín propone que, en contraste con la “falsa poesía” (como la de aquellos “poetas que se acomodan con gitano” (2013: 30), y venden su trabajo también a ciegos), Preciosa simboliza la “honesta poesía”, definida como “aquella que conduce hacia una rectitud moral -la virtud- regida por los principios de *armonía*, *consonancia* y *concento*, y sancionada por la platónica condición del poeta-músico como depositario del orden social” (2007: 98).¹⁴ En respuesta a esta mirada idealista, varios críticos han señalado aspectos más mundanos de Preciosa, relativos por ejemplo al comercio, el erotismo y el engaño; aspectos que han propiciado nuevas formas de comprender el vínculo entre literatura y sociedad en el pensamiento cervantino.¹⁵ En estas páginas, quisiéramos abordar una cara también marginal de Preciosa: la de una muchacha que participa con otros gitanos en espectáculos callejeros, en una época de estricta vigilancia y represión contra la comunidad romaní. Numerosos trabajos se han concentrado en la representación del pueblo gitano en *La gitanilla*, para vislumbrar si el autor nos ofrece una pintura verdadera, verosímil o romántica de los gitanos de su tiempo, y si tal pintura es moralmente positiva, negativa o neutra.¹⁶ Por el contrario, aquí estudiaremos cómo los

¹⁴ A través de la equivalencia entre Preciosa/poesía, numerosos críticos se han enfocado en el personaje de la joven muchacha para descubrir cómo Cervantes entendía la poesía. Ver por ejemplo Joaquín Casaldueño (1974: 58), Georges Güntert (1972: 109), Ruth El Saffar (1974: 101-102), Juan Bautista Avalle-Arce (1981: 9-17), Alban K. Forcione (1982: 215-222) y William Clamurro (1989), entre otros.

¹⁵ Ver Pilar Alcalde (1997), Lesley Lipson (1989), Charles D. Presberg (1998) o Joan Ramón Resina (1991). Para una propuesta que mezcla lo ideal con lo mundano en Preciosa, ver Edwin Williamson (2011).

¹⁶ Por ejemplo, Marie Laffranque (2016) propuso que Cervantes, en el acto de colocar a la par la comunidad gitana y el resto de la población, nos sugiere un posible acercamiento y una plausible convivencia entre ambos. Joseph Ricapito (1996: 11-37) cotejó las similitudes y las diferencias entre el gitano cervantino y el que asoma en documentos varios de la época. Isaías Lerner (1980) postuló que el autor madrileño esbozó figuras marginales que desafiaban las creencias, los códigos y los valores de la sociedad española. Carol Koch (2008) entendió que

espectáculos callejeros sirven como herramientas de contravigilancia, para escapar a las diversas amenazas que recaían sobre la comunidad romaní.

La gitanilla comienza cuando un grupo de gitanos retorna a Madrid hacia 1610, después de quince años de ausencia.¹⁷ Desde el primer párrafo, Cervantes establece una de las principales adversidades que la comunidad gitana debía afrontar en la gran urbe madrileña. Por el hecho de ser gitanos, eran blanco de una mirada suspicaz generalizada, sospechosa de aquello que decían y hacían:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones; nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. (2013: 27-28)

Algunos críticos han entendido que, al iniciar la frase con “parece”, Cervantes confiere un tono de duda o irrealidad a las ideas que le siguen, para así relatarnos eventos imaginarios (Selig, 1962: 274), para anticiparnos la excepcionalidad de Preciosa (Presberg, 1998: 69), o para presentar a la comunidad gitana de una forma no estereotípica (Lerner, 1980: 48-49). Dicho esto, tampoco debemos olvidar lo obvio: mediante “parece”, Cervantes reproduce una creencia popular negativa sobre los gitanos en la España de 1600. Ahora bien, en vez de entender este párrafo como una nueva evidencia de que los gitanos eran perseguidos y marginalizados en España, podemos también tomarlo como referencia para desentrañar las específicas condiciones hostiles que Preciosa y sus compañeras deberán atravesar con el correr de la trama. A modo de comparación, en alusión a la vigilancia sobre las personas afroamericanas en los Estados Unidos,

Cervantes remarcaba las ventajas de la marginalidad gitana, como la libertad de movimiento y de creación, respecto a los sectores hegemónicos. Francisco Márquez-Villanueva (1985) vislumbró que *La gitanilla* denuncia las injusticias sufridas por el pueblo gitano, e identifica a tal bando marginal con el loco bufonesco, ya que ambos gozan del privilegio de detectar y destapar los defectos de la vida en la Corte. Ana Eva Guasch Melis (1999) argumentó que Cervantes establece un paralelo entre la sociedad cristiana y la romaní, para acentuar las falencias de la primera y la humanidad de la segunda. Hemos abordado también esta tradición crítica en Spector (2024).

¹⁷ En efecto, Preciosa había sido secuestrada en 1595 (2013: 100). Si en el presente de la narración cuenta con 15 años (2013: 30), entonces la historia debe transcurrir alrededor de 1610.

John Fiske propone que “today’s seeing eye is White”, y que, por lo tanto, según el color de piel del sujeto, aquello que éste haga en el espacio público será (o no) digno de atención para las autoridades y para la población civil (1998: 69-71). En este sentido, al estar bajo permanente observación, el sujeto afroamericano halla constreñidas sus formas de conducta o de expresión en la vía pública, ante el riesgo de suscitar alguna represalia. Similarmente, al inicio de *La gitanilla*, Cervantes nos ilustra que los gitanos arrastraban consigo una mirada escudriñadora que asociaba cualquier cosa que dijeran o hicieran con la ilegalidad. De este modo, nos adelanta que, en el resto de la obra, Preciosa y sus compañeras estarán sujetas a una vigilancia omnipresente, con fines represivos, de una buena parte de la población, incluso cuando muchos personajes explícitamente no demuestren encono contra los gitanos. De hecho, en las subsecuentes páginas, el autor no se detendrá a apuntar las miradas recelosas que las muchachas gitanas deberán sortear. Esto no quiere decir que los ojos no estuvieran puestos sobre ellas, y que muchas de las decisiones que estas tomen deberán interpretarse como modos de huir o de preservarse ante tal vigilancia.

De hecho, mediante el primer párrafo, Cervantes recuerda al lector la difícil situación de la comunidad gitana en España hacia 1610, cuando acontece la historia. Diversas ordenanzas restringirán las actividades y creencias de los gitanos, forzándolos a asimilarse al resto de la población española, bajo la constante amenaza de expulsión. Hacia 1600, los gitanos estaban obligados a romper lazos comunitarios con sus pares gitanos, pues no podían caminar juntos, vivir cerca o hablar su lengua (San Román Espinosa, 2010: 17-18). En 1619, las legislaciones antigitanas llegarán al extremo de negar la misma existencia del pueblo gitano, y de prohibir cualquier mención de ella (*Novísima Recopilación* 1805: tomo V, lib. 12, tit. 16, l. 4).

En la ciudad de Madrid, las condiciones de vida de la comunidad romaní eran especialmente complicadas. El pueblo gitano había sido expulsado de allí en 1561. Sin embargo, a finales del XVI, gozamos de testimonios de gitanos residiendo en los arrabales (a semejanza de Preciosa y sus compañeras). Aquellos que decidían permanecer en la Corte, debían lidiar con distintos mecanismos de represión urbana. Tanto los ministros de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte como los de la oficina del Corregidor patrullaban la ciudad de día y de noche, con la función de asegurarse de que los gitanos que encontraban en la calle tuvieran señor u oficio conocido (*Novísima Recopilación*, 1805: tomo V, libro 7, tít. 16, l. 1-3).¹⁸ Por otro lado, la comunidad era vulnerable a informantes que, haciéndose pasar discretamente por personas de confianza, buscaban recolectar información privada que luego pudieran entregar a las autoridades correspondientes, en ocasiones a cambio de dinero.¹⁹ Finalmente, los gitanos bregaban con miembros de la población dispuestos a agredirlos verbal o físicamente, y/o a denunciarlos ante las autoridades. Precisamente, mucha gente ordinaria del reino mantenía una relación cercana y fluida con los inquisidores, y cooperaban con ellos en la detección de delitos, involucrándose también en tareas de investigación.²⁰

Ahora bien, aunque en el primer párrafo Cervantes nos adelanta la mirada suspicaz que las gitanas deben afrontar en Madrid, en las páginas siguientes, tan solo se sugieren

¹⁸ Sabemos, además, de la existencia en el siglo XVII de un cuerpo especial de funcionarios dedicados a monitorear los movimientos de los gitanos y a perseguir a los que iban en partidas (San Roman Espinosa, 2010: 22).

¹⁹ Por ejemplo, un alguacil mandó a un irlandés de nombre Juan de Falbco a que “fuese a aquella casa de la gitana para averiguar lo que allí ocurría” (citado en Sánchez Ortega, 1988: 307). Ante el fallido intento de ingresar a la casa, el irlandés se arrimó a una ventana para oír lo que las gitanas hablaban, pero, desafortunadamente para él y para el alguacil, fue descubierto y echado por las malas. Por otra parte, las autoridades dependían en parte de informantes para localizar y detener gitanos, como lo indica esta pragmática de 1633: “para que en los caminos y lugares por donde pasaren o residieran puedan prender así in fraganti como por información que estuviere hecha, o noticia que se les diere de semejantes delitos, y conozcan a prevención destas causas.” (citado en Sánchez Ortega, 2009: 79)

²⁰ Ver al respecto Juan Ignacio Pulido Serrano (2020). Ahora bien, no se debe seguir de esto que los gitanos tenían una mala relación con todos los miembros de la población. Como algunos autores han sugerido, los gitanos entablaron relaciones sociales y comerciales con gente de todos los estratos sociales. Ver Teresa San Román Espinosa (2010: 32) y Manuel M. Martínez (2004: 427-429).

manifestaciones de hostilidad hacia el pueblo gitano en algunas pocas instancias. Por ejemplo, al final del canto de la joven en el día de Santa Ana, algunos miembros de la audiencia expresan rechazo hacia ella y sus compañeras: “Otros había más groseros, que decían: ‘¡Dejen crecer a la rapaza, que ella hará de las suyas! ¡A fe que se va añadiendo en ella gentil red barredera para pescar corazones!’” (2013: 33). Por otro lado, Cervantes muestra que la abuela de Preciosa andaba con constante miedo de que alguien le robara a su nieta (2013: 33, 52), lo cual nos indica que la comunidad caló no solo era un blanco de las autoridades, sino también de los muchos malhechores que poblaban las calles madrileñas.

Más allá de estas aisladas manifestaciones de hostilidad hacia el pueblo gitano, nos parece destacable la tranquilidad con la que las muchachas transitan por Madrid, en especial si tenemos en cuenta el rechazo de buena parte de la población hacia la comunidad gitana en esos años, y la enemistad que tal comunidad encuentra al final de la historia en Murcia.²¹ Al respecto, debemos notar que, en la realidad, aunque los gitanos eran perseguidos por las autoridades y otros miembros de la población, aún participaban mediante bailes y cantos en días de fiesta, como se denuncia en las *Advertencias para el ejercicio de la plaza de Alcaldes de Casa y Corte* (que, como el título lo indica, constituía una guía de conducta para los alcaldes, conformada aproximadamente a mitad del siglo XVII).²² Dicho esto, también debemos considerar que, en *La gitanilla*, Preciosa y sus compañeras se adentran en Madrid en jornadas festivas y también ordinarias. Uno podría pensar que Cervantes nos deja testimonio histórico de que, a pesar de la

²¹ “El alcalde, que estaba presente, comenzó a decir mil injurias a Andrés y a todos los gitanos, llamándolos de públicos ladrones y salteadores de caminos” (2013: 96).

²² En este sentido, el autor de las *Advertencias*, posiblemente el alcalde Juan de Elazarraga (Río Barredo, 2002: 112n1), se lamenta de la aceptación popular que parecen ganarse los gitanos en tiempos de fiesta: “siendo tan perdida y poco atenta a las obligaciones de los christianos, se sacan lanzas de ella en procesiones y en fiestas del Santísimo Sacramento, y en todas las demás sin reparar en poner a los ojos de Dios sacramentado de su Madre bendita y de los Santos, la mayor escoria del mundo permitiendo los bailes y mudanzas que hacen tan obscenos y deshonestos, que mucho que con este exemplo estén los Gitanos admitidos y avecindados en las demás Ciudades, Villas y Lugares de estos Reynos” (*Advertencias*, 2015: 209).

fuerte legislación antigitana, en la práctica, la comunidad romaní hallaba libertad para ejecutar espectáculos cotidianamente en la Corte de la monarquía Habsburga.

En cualquier caso, nos interesa explorar cómo las muchachas gitanas logran sobrellevar la animadversión que sufrían en España. Por un lado, sabemos que la abuela de Preciosa se encuentra en un estado de extrema alarma: “Nunca se apartaba della la gitana vieja, hecha su Argos, temerosa no se la despabilasen y traspusiesen” (2013: 33).²³ Transformada en el mítico pastor, la abuela consigue trastocar una atmósfera urbana hostil en un espacio pacífico y rural, en el que las gitanas pueden moverse con seguridad. Nuevamente, Cervantes identifica a la anciana con un pastor, esta vez para referir a la calma con que podía guiar a sus protegidas a través de la bulliciosa ciudad: “antecogió sus corderas y fuese en casa del señor teniente, quedando que otro día volvería con su manada a dar contento a aquellos tan liberales señores” (2013: 44).²⁴

Aún más importante, queremos destacar hasta qué punto Cervantes atribuye a los espectáculos callejeros de Preciosa y sus compañeras la capacidad para mitigar la vigilancia y la represión que la comunidad romaní padecía en la Corte. En otras palabras, Cervantes nos muestra que los gitanos podían transitar libremente por las calles madrileñas en la ficción (y quizá en la realidad) no porque estaban fuera de peligro, sino porque sus bailes y cantos constituían un recurso de protección y contravigilancia en el espacio urbano.

En este sentido, en la primera parte de *La gitanilla*, Cervantes pone de relieve el poder de los espectáculos callejeros para afectar a los espectadores. Precisamente, en los primeros años del siglo XVII, diversos autores abordaron cómo el baile, el canto y la música podían ocasionar notables efectos en los individuos desde perspectivas afectivas y físicas. Nos interesa especialmente el testimonio de Juan de Mariana, porque fundamenta sus advertencias a través de

²³ Sobre la idea de extrema alarma e hipervigilancia, ver el capítulo 3 de esta tesis.

²⁴ Para otras alusiones al mito de Mercurio y de Argos en *La gitanilla*, ver De Armas (2013).

una teoría de vasto alcance en la cultura occidental: “como estamos compuestos de números, lo cual declaran el pulso de las arterias, los días en que la criatura se forma en el vientre de su madre, el parto y otras muchas cosas; de aquí viene que con los números grandemente nos prendamos. Ora sean versos las palabras compuestas con números (...) ora con voces sonoras y canto” (1854: II, 431). Mariana evoca la antigua relación de la música con el macrocosmos (el cielo) y el microcosmos (ser humano), noción proveniente del neoplatonismo, y con raíces en el pitagorismo. Según esta noción, la música gozaba de correspondencias aritméticas que podían analizarse en analogía con las correspondencias aritméticas del individuo y de la esfera celestial.²⁵ Mediante la adecuada proporción de sus tonos e intervalos, la música podía replicar la armonía de las estrellas y de los planetas en el cosmos. Similarmente, podía afectar los cuatro humores de las personas (según una prevalente tradición galénica en la medicina); por ejemplo, podía equilibrar o desequilibrar al oyente, volviéndose un recurso de sanación o enfermedad.²⁶ El tratado de Mariana demuestra la prevalencia de ideas neoplatónicas y pitagóricas entre los representantes de la Iglesia.²⁷ Así, transmite la popular creencia de que las *performances* musicales (y con ellas el baile, que podía cifrarse en números de pasos) podían cambiar nuestra disposición física y afectiva.²⁸

²⁵ Una idea relacionada con esta es la imagen del cuerpo humano como un instrumento musical, en el que todas sus partes deben ser proporcionales y armónicas (noción que Boecio refiere como *musica humana*). Sara González Castrejón estudia la presencia de este famoso símbolo en emblemas del siglo XVI y XVII, especialmente aquellos que abordaban la figura del rey (2002: 83-84).

²⁶ G. Yuri Porras escribe que los cuatro humores “se reflejaban respectivamente en los cuatro modos musicales básicos -el mixolidio, el dórico, el lidio y el frigio- y, por eso, cada modo musical podía afectar a su ‘humor’ y temperamento correspondiente” (2008: 186). Para un resumen sobre la prevalencia de la teoría de la música como cura y enfermedad en la España del siglo XVI y XVII, se recomienda Laura Ramiro Moreno (2018). Sobre la idea de que la música afectaba el estado emocional de los oyentes, ver Juan José Pastor Comín (2007: 189-219) y María Belén Molina Jiménez (2005). Sobre la teoría pitagórica de la música, ver Heninger (1974: 91). Por su parte, Francisco Sáez Raposo muestra la importancia de la teoría pitagórica de la música en la obra de Agustín Moreto (2013b: 233-242).

²⁷ Según David F. Hoeniger, esta interpretación neoplatónica de la teoría pitagórica influyó en los escritos del cristianismo temprano (1992: 265).

²⁸ Peter N. Dunn caracteriza el vínculo de la coreografía con la música de la siguiente forma: “En el baile el espíritu y el cuerpo rivalizan, y su contienda se resuelve en ritmo y en movimiento. Como acción es al mismo tiempo

Específicamente, en la primera parte de *La gitanilla*, Cervantes se vale de las nociones de “admiración” y “suspensión” para referir a cómo los espectáculos callejeros afectaban a los espectadores. Por ejemplo, leemos que el cantar de Preciosa había sido “para admirar a cuantos la escuchaban” (2013: 33); en un poema escrito por el paje, se dice que “pues bailando nos admiras, / y nos matas, si nos miras, / y nos encantas, si cantas” (2013: 43); en otro poema, “suspensa el alma, y la cordura loca, / queda a los dulces actos sobrehumanos” (2013: 66). Más adelante, el narrador repite las ideas de “admiración” y también “suspensión”, no estrictamente relacionadas con los bailes y el canto, sino con el modo en que la muchacha se expresaba: “Con esto que la gitanilla decía tenía suspensos a los oyentes, y los que jugaban le dieron barato, y aun los que no jugaban” (2013: 44); “Admirados quedaron los que oían a la gitanica, así de su discreción como del donaire con que hablaba” (2013: 42).²⁹ Como explica B. W. Ife, el “suspenso” y la “admiración” eran términos prevalentes en la temprana modernidad para describir un estado psicológico en el que el individuo se hallaba absorto ante lo que percibía, y de este modo desconectado de su realidad material. Por ejemplo, sobre el concepto de “suspend” en la ficción cervantina, Ife comenta que:

express the non-rational aspects of imaginative literature. This verb, especially in its participial form ‘suspenso’, does duty for many aspects of the reading process, conveying both the rapture which fictions inspires in its audience, and the willing or unwilling suspension of the rational and critical faculties which is what ultimately brings that rupture about. (1986: 58)

energía sensual y una imitación del orden puro, del orden del movimiento. Es así a la vez una imitación de los poderes físicos del mundo y de las formas íntimas de [sic] naturaleza. Como movimiento alrededor de un eje repite la danza de las estrellas, los planetas y los elementos alrededor de su centro. La bailarina siempre vuelve al centro de su propio círculo; ése es el punto al que el cuerpo es atraído, al que *debe* volver cuando más alejado, como bien lo intuyen bailarina y espectador” (1973: 96).

²⁹ También Lesley Lipson encuentra que la relación de Preciosa “with conventional society is equally determined by a degree of awe and *admiratio*” (1989: 38).

Similarmente, Ife rastrea cómo en diversos tratados de la época la admiración implicaba a un lector que, tras un súbito distanciamiento con la obra (una suerte de despertar), volvía a sumergirse en la ilusión de la ficción (1986: 87-88). De esta forma, algunos autores advertirán hasta qué punto los lectores y los espectadores eran más proclives a adoptar vicios o creencias falsas mientras se encontraban privados de su capacidad de raciocinio: en palabras de Mariana, el espectáculo musical “reprime los afectos y los mueve, necesaria cosa es que pueda también mucho para hacer las costumbres o buenas o malas como fuere la música en algunos casos”. A partir de las nociones de “admirar” y “suspender”, por lo tanto, Cervantes puntualiza en los poderosos efectos de los espectáculos callejeros de los gitanos sobre la población madrileña.³⁰

Precisamente, en *La gitanilla*, Cervantes exhibe que, ante los cantos y bailes de las gitanas, los espectadores pierden control de sí y se hallan a merced de las artistas. Como explica Mariana, la música “vence y se apodera de todas las partes y potencias del alma, resuelve el vigor de las virtudes, y el alcázar, puesto en lo alto, la razón y entendimiento le derriba y despeña en todo género de vicios” (1854: II, 418). Mediante la metáfora del alcázar, el autor ilustra que la razón y el entendimiento, encargados de protegernos, pueden “despeñarse” y dejarnos indefensos. Por ejemplo, a través de sus bailes y cantos, las gitanas obligan a que su audiencia se rinda a una forzada desposesión material. Cervantes compara el dinero del público con “granizo”, expresando que el acto de dar del pueblo era tan errático y abrupto como un violento evento meteorológico: “así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a cogerlos” (2013: 34). De este modo, las muchachas alterarán la actividad comercial basada en el

³⁰ Juan José Pastor Comín estudia diversas escenas cervantistas en la que la música y el canto conmueven los afectos de los espectadores: *La gitanilla*, *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona* “presentan numerosos pasajes donde la música produce esa suspensión de los sentidos como consecuencia de esa capacidad persuasiva que vincula a la lírica cantada con la oratoria” (2007: 217). Ver también las páginas 189-219. Asimismo, Ariadna García-Bryce apunta al poder cautivador de las representaciones culturales en la obra cervantina, especialmente en *El celoso extremeño*, *La gitanilla*, *El retablo de las maravillas* y *Don Quijote*: “The musical interlude denotes an emphasis on pleasure which is pervasive in Cervantes’s representations of cultural consumption (...) cultural expression, whether fiction, or song, or theater, is understood as enthralling performance” (2015: 88).

intercambio calculado de mercancías, en un espacio donde “todo se compra y todo se vende” (2013: 30). Está claro que, como explica Lesley Lipson, Preciosa es una “skilful manipulator of words”, con el que engaña a su audiencia; por ejemplo, luego de ofrecer una buenaventura “in which she also concedes that she may not be telling the truth” (1989: 38-39), leemos que Preciosa “encendió el deseo de todas las circunstantes en querer saber la suya” (2013: 49). Dicho esto, debemos añadir que Cervantes caracteriza a Preciosa por la destreza no ya con que miente a través de la palabra, sino con que admira y suspende a través de sus *performances*, en este caso una buenaventura, con la que consigue que las espectadoras dejen de lado su capacidad de raciocinio y se entreguen al goce (“encendió el deseo de todas las circunstantes”).

Al lograr que la audiencia pierda control de sí, la comunidad romaní no se asegura solamente ganancias materiales. Al mismo tiempo, Preciosa y las muchachas contienen los afanes represivos de una buena parte de la población antigitana. Mientras que, normalmente, los gitanos arrastran una mirada sospechosa de lo que digan y hagan, y son un blanco de vigilancia, Preciosa y sus compañeras consiguen a través de cantos y bailes abstraer a los espectadores, lo suficiente como para que aquellas puedan atravesar a salvo una ciudad hostil. Al admirar al público, las *performances* de Preciosa no alcanzan el milagroso objetivo de hacer desaparecer el odio antigitano. Sin embargo, sí permiten apaciguar los hechos de violencia, al punto que no pasen de comentarios injuriosos, o que sean fácilmente contrarrestados por otras muestras de

apoyo.³¹ O sea que, como veremos a continuación, la admiración que las gitanas suscitan es un recurso de protección contra la represión.³²

Específicamente, los espectáculos callejeros logran un particular efecto psicológico sobre la audiencia: mientras la abstraen, hacen que el sentimiento antigitano se canalice en expresiones provechosas hacia la comunidad romaní. El mejor ejemplo lo hallamos en las monedas que caen violenta y abundantemente sobre Preciosa. Mientras ésta baila, nos enteramos que “llovían en ella [la abuela] ochavos y cuartos como piedras a tablado” (2013: 34). El refrán se encuentra en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, cuando la Celestina se lamenta de la fortuna del tiempo pasado: “Espesos como piedras a tablado entraban mochachos cargados de provisiones por mi puerta” (2011: 217). Acerca del dicho, Gonzalo Correas explica que “solían los caballeros levantar un tablado para ejercitarse en él en tirar bohordos, como se refiere en muchos romances viejos, y en aquellos de los siete Infantes de Lara, y otros del Rey D. Fernando de León” (1924: 362). A continuación, Correas agrega que, a semejanza de los caballeros, el pueblo levantaba su propio tablado, y luego competía para ver quién lo derribaba primero con piedras, siendo la recompensa un gallo (1924: 362). De esta manera, Cervantes emplea un refrán conocido para expresar la cantidad de monedas que el público arrojaba a la abuela de Preciosa. Ahora bien, en el contexto de la escena, esta frase adquiere un nuevo significado. Ya no se limita a señalar solamente la noción de abundancia, como en el caso de *La Celestina*, donde los muchachos

³¹ “El cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban. Unos decían: ‘¡Dios te bendiga la muchacha!’. Otros: ‘¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad, que merecía ser hija de un gran señor’. Otros había más groseros, que decían: ‘¡Dejen crecer a la rapaza, que ella hará de las suyas! ¡A fe que se va añadiendo en ella gentil red barredera para pescar corazones!’. Otro más humano, más basto y más modorro, viéndola andar tan ligera en el baile, le dijo: ‘¡A ello, hija, a ello! ¡Andad, amores, y pisad el polvito atán menudito!’”. Y ella respondió, sin dejar el baile: ‘¡Y pisarélo yo atán menudito!’” (2013: 33).

³² Varios siglos más tarde, Henri Lefebvre también verá en los espectáculos callejeros un medio para estimular el goce del público, esta vez para transformar la realidad política y social de las urbes. En *The Urban Revolution* (2003), concebida durante los tumultos de 1968 en París, Lefebvre escribe que los sectores marginales pueden reafirmar su dominio sobre la ciudad predisponiendo a sus habitantes a actitudes irracionales, y devolviéndoles emociones olvidadas, como la risa. Para el autor, entonces, el arte callejero constituye una principal herramienta para apropiarse de las metrópolis capitalistas y para regenerarlas políticamente.

solían llegar a la casa de Celestina con copiosas provisiones. Por el contrario, en *La gitanilla*, el dicho cobra mayor vitalidad, pues matiza la acción de los espectadores: estos lanzan las monedas a la abuela de Preciosa de la misma forma que el pueblo tiraba piedras. Implícita en esta comparación, encontramos que los espectadores no solo arrojan abundantes monedas, sino que también lo hacen con violencia. Por otro lado, si nos atenemos al juego que el refrán evocaba (quizá de público conocimiento entonces), hallamos que miembros de la audiencia lanzaban las monedas con el velado propósito de derribar a la anciana, y quedarse con el premio, Preciosa. El uso de este dicho por Cervantes obtiene relevancia, por otro lado, en una época en la que los gitanos eran blanco de agresión verbal y física por parte de distintos actores sociales. En este sentido, el autor se apropia de la frase “como piedras a tablado”, para reflejar la compleja y dinámica secuencia mediante la que el público daba dinero a las artistas.

Ahora bien, lo interesante de la escena es que, más allá de la agresividad hacia las gitanas, los espectadores tiran monedas y terminan beneficiándolas. En este sentido, Cervantes exhibe cómo los espectáculos callejeros no hacían desaparecer el odio hacia la comunidad romaní, o cambiar la percepción que la población tenía sobre esta. Dicho esto, las *performances* de Preciosa y sus compañeras sí llevan a que la animadversión hacia ellas se exprese a través de manifestaciones favorables. Mientras los espectadores lanzaban sus monedas violenta y abundantemente, quizá compitiendo para ver quién tumbaba primero a la anciana y se quedaba con Preciosa (no por nada la abuela andaba con constante miedo de que alguien se la robara), las gitanas se enriquecen más, y se empoderan para escaparse de la Justicia y de las autoridades: “Y si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como destos escudos, si llegan a sus bolsas?” (2013: 57). Es decir que los espectáculos callejeros tornan las

muestras de odio antiromaní en recompensas para las artistas. De este modo, los bailes y cantos gitanos atenúan la agresión que se volcaba sobre el pueblo caló en el espacio urbano.

Similarmente, el espectáculo callejero de Preciosa también consigue canalizar la represión de los funcionarios judiciales en manifestaciones menos dañinas hacia la comunidad romaní. Una de las principales tareas del Corregidor y de la Sala de Alcaldes era patrullar la ciudad. En la Madrid de 1600, los ministros de la Justicia tenían la obligación de detener e interrogar a los gitanos que encontraban, para asegurarse de que tuvieran amo u oficio conocido; de no tener ninguno de los dos, se ordenaba que los aprehendidos fueran expulsados de España, según ya vimos en la *Novísima Recopilación* (1805: tomo V, libro 7, tít. 16, l. 1-3). En *La gitanilla*, el *tiniente* “acertó a pasar por allí” (2013: 39), presumiblemente en una de sus rondas. Cervantes nos presenta una escena a primera vista humorística; en consonancia con numerosos testimonios literarios que enfatizaban la corrupción de los funcionarios judiciales, y de su pronunciada afición por los espectáculos teatrales,³³ el teniente no cumple con su deber, sino que

viendo tanta gente junta, preguntó qué era, y fuele respondido que estaban escuchando a la gitanilla hermosa, que cantaba. Llegose el tiniente, que era curioso, y escuchó un rato, y por no ir contra su gravedad, no escuchó el romance hasta la fin; y habiéndole parecido por todo extremo bien la gitanilla, mandó a un paje suyo dijese a la gitana vieja que al anoecer fuese a su casa con las gitanillas, que quería que las oyese doña Clara, su mujer. Hízolo así el paje, y la vieja dijo que sí iría. (2013: 39)

No podemos afirmar que el teniente está absorto con el canto de la gitana, pues demuestra cierto grado de consciencia (“por no ir contra su gravedad, no escuchó el romance hasta la fin”). Dicho esto, sabemos que la actuación de Preciosa le había “parecido por todo extremo bien la gitanilla”. Aún más, como veremos, la *performance* gitana, si bien no elimina el afán represivo del teniente, sí lo reconduce hacia demostraciones menos nocivas para el pueblo caló.

³³ Ver Ted Bergman (2021: 51-89).

Precisamente, la invitación del teniente a la abuela de Preciosa no nos parece una cordialidad (“mandó a un paje suyo dijese a la gitana vieja que al anochecer fuese a su casa con las gitanillas”). En el contexto de persecución gitana en 1600, las palabras del funcionario judicial adquirirían el tono de una orden, pues la abuela de Preciosa no tenía más opciones que decir que sí, en tanto no le convenía enemistarse con una autoridad. Aún más, para un lector del siglo XVII, la invitación del teniente pudo haber evocado los protocolos de represión en la Corte. Según las instrucciones oficiales, en un entorno multitudinario como aquel (“más de doscientas personas”; 2013: 39), el teniente hubiera tenido que buscar refuerzos y aprehender a las muchachas gitanas, o alternatively esperar a que la multitud se disolviera para hacerlo. De hecho, al intervenir en un espacio altamente concurrido, se asumía el riesgo de propiciar un alboroto mayor (especialmente si recordamos que algunos sectores de la población se hallaban a favor del pueblo gitano).³⁴ Acto seguido, el teniente hubiera tenido que trasladarse a su residencia junto a Preciosa y las demás, hasta obtener la autorización indicada para presentarlas ante los jueces de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte.³⁵ En *La gitanilla*, el teniente cumple parcialmente con los protocolos: hacia el final del espectáculo, les pide a las gitanas que vayan a su casa. Hablamos de un cumplimiento parcial con sus responsabilidades, pues el funcionario no procura que las muchachas comparezcan ante la Sala. Y, sin embargo, sí deben exhibirse ante la mujer del teniente (“quería que las oyese doña Clara, su mujer”), y sus amigas, quienes en efecto realizarán un detenido escrutinio de las artistas, especialmente de Preciosa (“la señora su vecina

³⁴ Tal reglamentación se hallaba vigente en casos de eventos masivos, según encontramos en el capítulo 59 de las *Advertencias para el ejercicio de la plaza de Alcaldes de Casa y Corte*: “Alborotado el Pueblo no han de acudir los Alcaldes a sosegarle, ni prender ni castigar culpados, sino es con prevención bastante de Ministros y gente por que si una vez lo pierden el respeto, y maltratan como sucede muchas veces en estas ocasiones, después como ya ha faltado la autoridad y se ha perdido el respeto y cobrado el Pueblo abilitatez y atrevimientos no se le pueden poner ni obrar sin mano armada, cosa que debe procurar la Justicia escusar, pues en llegando a esto deja de serlo y se hace Vatala reñida lo que ha de ser respeto y obediencia, y así esto pide gran advertencia, cordura y prudencia en la Justicia, y en particular en los Alcaldes de Corte que en ella son los Supremos en lo Criminal” (2015: 220-221). Una similar prevención se adopta en el capítulo 23, respecto a las comedias (2015: 151-154).

³⁵ Ver capítulo 48 de las *Advertencias* (2015: 196-197).

la desmenuzaba toda, y hacía pepitoria de todos sus miembros y coyunturas”; 2013: 45). Así, el espectáculo callejero de esta no logró inicialmente suprimir la represión del teniente, pero sí la encauzó hacia expresiones no tan perjudiciales: una *performance* privada en su casa sin mayores recompensas. De nuevo, a pesar del tono jocoso, y de la actitud desafiante de Preciosa durante toda la escena, no debemos perder de vista hasta qué punto el teniente explota su posición de poder al mandar que unas muchachas de una comunidad marginalizada actúen ante un selecto grupo de nobles en su propia residencia.³⁶

Mientras el teniente camina por la calle, hallamos una vía alternativa mediante la que los espectáculos callejeros podían, al admirar a la población, aumentar la seguridad de las muchachas gitanas y defenderlas ante la vigilancia y la represión de las autoridades. Precisamente, Preciosa y sus compañeras logran resguardarse gracias a la multitud que atraen alrededor de sí. En su estudio sobre *performances* callejeras en las ciudades modernas, Sally Harrison-Pepper analiza cómo los artistas pueden afectar la esfera pública en términos de “density, accretion, durations, dispersal, and flow” (1990: 127, 131). Preciosa y las demás trastornan el paisaje urbano madrileño, al reunir a una muchedumbre de más de doscientas personas. Al hacerlo, por un lado, ganan visibilidad, pues se vuelven el centro de atención. Dicho esto, y por el otro lado, se hacen más inasequibles frente a los ministros de la Justicia, que deben pensárselo dos veces antes de intervenir y aprehenderlas, ante el riesgo de ocasionar mayores disturbios. De esta manera, cuando Cervantes escribe que Preciosa se ubica “a la sombra en la calle de Toledo” (2013: 33), debemos entender no solo que la muchacha se precave ante el sol

³⁶ Desde esta perspectiva, Cervantes nos muestra que Preciosa no actúa simplemente ante una audiencia, sino que se halla a prueba ante ella. Implícito en la escena está el peligro de que Preciosa en algún momento ofenda a los presentes. Cervantes juega con ese riesgo, al reflejar a una muchacha desafiante, al punto de parcialmente negarse a ser vista por el Rey: “-Mucho sabes, Preciosa -dijo el tiniente-. Calla, que yo daré traza que sus majestades te vean, porque eres pieza de reyes. -Querránme para truhana -respondió Preciosa-, y yo no lo sabré ser, y todo irá perdido” (2013: 51). Esta actitud provocadora no niega la atmósfera de opresión que se cierne sobre las muchachas gitanas; por el contrario, la revela y la combate. Solo entonces podemos comprender mejor el apuro por la anciana por abandonar la casa: “Nieta, acaba presto, que se hace noche” (2013: 47).

madrileño, sino que además se halla respaldada por aquellos “que las venían siguiendo” (2013: 33). Como explica Covarrubias, la noción de “sombra” tenía connotaciones ilegales; por ejemplo, la frase “andar a sombra de tejado” significaba “andar retraído y recatado de la justicia” (2006: 1448).³⁷ En este sentido, la multitud de doscientas personas, capaz de conferir “sombra” a las gitanas, posibilitaba que éstas pudieran ejecutar sus espectáculos callejeros bajo un metafórico velo, que las cobijaba frente a la amenaza de las autoridades.

En otra ocasión, Precisa nos vuelve a ilustrar cómo un ambiente concurrido podía proporcionarle a ella y a las demás más seguridad: “de lo que te has de guardar es de un hombre solo y a solas, y no de tantos juntos; porque antes el ser muchos quita el miedo y el recelo de ser ofendidas. Advierte, Cristinica, y está cierta de una cosa: que la mujer que se determina a ser horada, entre un ejército de soldados lo puede ser. Verdad es que es bueno huir de las ocasiones, pero han de ser de las secretas y no de las públicas” (2013: 41). Esta idea se ejemplifica en una escena posterior, cuando las muchachas gitanas se entremezclan con las muchas labradoras que salen de la Corte, para retornar seguras a sus hogares: “fuéronse, y juntáronse con las muchas labradoras que a la hora de las avemarías suelen salir de Madrid para volverse a sus aldeas, y entre otras vuelven muchas, con quien siempre se acompañaban las gitanas, y volvían seguras; porque la gitana vieja vivía en continuo temor, no le salteasen a su Preciosa” (2013: 51-52). Es posible que, al perderse en una multitud femenina, las gitanas consiguieran pasar desapercibidas ante los funcionarios apostados en las puertas de la ciudad, disminuyendo las chances de vistas y por lo tanto de ser detenidas o interrogadas en tiempos en los que la comunidad romaní era indeseada en la Corte. Lo cierto es que Preciosa y sus compañeras podrán ampararse participando de una aglomeración de mujeres. De la misma forma, también los espectáculos callejeros, con la capacidad de suspender y admirar a numerosas personas, podían generar un

³⁷ Asimismo, según define Covarrubias, “poner a uno a la sombra” significaba “meterle en la cárcel” (2006: 1448).

entorno multitudinario que sirviera de virtual muralla para el pueblo gitano ante la represión de las autoridades.

Vemos, entonces, que las *performances* musicales podían proteger a las muchachas gitanas porque, al suspender y admirar al público, podían transformar el odio antigitano en expresiones provechosas, y porque a su vez conformaban una muchedumbre que, metafórica y literalmente, separaba a las artistas de los representantes del poder. Desde esta perspectiva, Cervantes ilustra cómo Preciosa y las demás podían beneficiarse especialmente de un espacio urbano como el de Madrid, que, dada su densidad poblacional, garantizaba una multitud de espectadores.

Luego de abandonar la Corte, habrá que esperar hasta el final de la novela para que los gitanos se adentren en una nueva ciudad. Cervantes enfatiza la buena fortuna de la comunidad romaní en Madrid mostrándonos, por contraposición, lo que les ocurre en Murcia. Allí, los gitanos no realizan procesiones festivas con las que puedan tomar control del suelo murciano. En última instancia, el grupo se debilitará y finalmente se dispersará. Así, Cervantes no solo nos confirma la relevancia de los espectáculos callejeros para prosperar en las grandes urbes. Además, nos sugiere que el pueblo caló podía beneficiarse más en los espacios urbanos modernos que en las ciudades periféricas del reino.

Tras dejar la Corte, los gitanos pasarán por numerosas villas y aldeas. Cuando llegan a Murcia, atravesarán experiencias diametralmente opuestas a las vividas en Madrid, de modo que el final puede entenderse como un espejo invertido del principio. Por un lado, a “tres leguas de la ciudad” (2013: 94), la comunidad ya no bailará ante una multitud de más de doscientas personas en las calles madrileñas. Por el contrario, en un “mesón de una viuda rica” (2013: 94), danzará ante una audiencia más limitada, en un contexto más íntimo. Precisamente, tal atmósfera de

intimidad posibilita que Preciosa y sus compañeros sean más vulnerables a las agresiones del público. Así, con sus movimientos en la coreografía, Andrés suspende a una joven (“la tomó el diablo”; 2013: 94-95). Ingenuamente, aquel desatiende sus pertenencias; la joven, resentida por el rechazo de su enamorado, coloca entre ellas una prenda ajena y luego lo acusa de robo (2013: 95-96), enfrentando al grupo de gitanos ante la Justicia. Por otro lado, estos ingresarán a la ciudad de Murcia incapacitados de ejecutar espectáculos callejeros. En Madrid, habían irrumpido avasallantes, en una procesión artística con la que trastocaron el orden general de la Corte. En Murcia, se adentran en una procesión muy diferente, junto al “alcalde y sus ministros con otra mucha gente armada” (2013: 97-98). En lugar de bailar, caminan forzados a un paso monótono y cansado, especialmente Andrés, “ceñido de cadenas, sobre un macho y con esposas y pie de amigo” (2013: 98). Así, los gitanos se ven impedidos de realizar cualquier manifestación artística con la que podían sacar provecho.

Asimismo, Cervantes ilustra que, en Murcia, Preciosa simbólicamente renuncia a los espectáculos callejeros al participar de una sincera exhibición de afecto que contrastaba notablemente con la artificiosidad de sus bailes y cantos en Madrid. A pesar de que en su llegada a Murcia los gitanos no pueden desplazarse festivamente, Preciosa, con su mera apariencia, consigue que se hable de ella en los estratos altos de la sociedad; antes de ser enviada a prisión, se reúne con la mujer del Corregidor, quien se hallaba curiosa de la belleza de la muchacha. Entonces, Preciosa rogará por su amado:

En todo el tiempo que esto decía, nunca la dejó las manos, ni apartó los ojos de mirarla atentísimamente, derramando amargas y piadosas lágrimas en mucha abundancia. Asimismo, la corregidora la tenía a ella asida de las suyas, mirándola ni más ni menos con no menor ahínco y con no más pocas lágrimas. (2013: 99)

Cervantes nos retrata a una Preciosa radicalmente distinta a la que rondaba por la Corte. Esta ya no gira en medio de una muchedumbre. Por el contrario, yace arrodillada, en posición sumisa. Asimismo, ya no hace gala de su libertad. Ahora, sus manos se entrelazan “encadenadas” con las de su madre. Cervantes refuerza la pureza de la escena haciendo que las “cadenas”, pocas líneas antes asociadas a la prisión de los gitanos, se transformen en un símbolo de amor. Frente a esta pintura, nos enteramos de que el único espectador, el Corregidor, queda en “suspense”.³⁸ No es la misma suspensión que había padecido el pueblo madrileño ante los bailes de las gitanas: en lugar de entregarse a actos impulsivos, y de ceder ciegamente a los deseos de la joven, el Corregidor evaluará la situación y se informará más y más del asunto. Así, Cervantes pone de relieve que Preciosa se distancia de las *performances*, en una escena pura e inocente junto a su madre, es decir, la mujer del Corregidor.

Sin sus espectáculos callejeros en Murcia, la comunidad romaní queda inerte ante las autoridades y el resto de la población. No nos sorprende que, hacia el final de la obra, el grupo de gitanos se desbande. Así, perderán entre sus filas a dos líderes de renombre, Preciosa y Andrés, y a la anciana, guía y protectora de las más jóvenes. Aún peor, Preciosa y Andrés (ahora Juan y Constanza), hijos de las máximas autoridades urbanas (2013: 107), se tornarán potenciales informantes de sus padres, pues arrastrarán consigo información detallada y confidencial sobre el pueblo caló.³⁹ Muchos otros gitanos, por otra parte, salen de prisión “en fiado” (2013: 107), o sea, con cierto nivel de dependencia respecto a sus liberadores, presuntamente Constanza y Juan. Finalmente, el desenlace de *La gitanilla* augura malas noticias para los gitanos en Madrid, al

³⁸ “Estando en esto, entró el Corregidor, y hallando a su mujer y a Preciosa tan llorosas y tan encadenadas, quedó suspense, así de su llanto como de la hermosura. Preguntó la causa de aquel sentimiento, y la respuesta que dio Preciosa fue soltar las manos de la Corregidora, y asirse de los pies del Corregidor” (2013: 99). Más adelante, se nos informa que “con nueva suspensión quedó el Corregidor de oír las discretas razones de la gitanilla, y que ya, si no fuera por no dar indicios de flaqueza, le acompañara en sus lágrimas” (2013: 99).

³⁹ Para un análisis más detallado de Preciosa y Andrés como informantes, ver Spector (2024).

ilustrar que, tras el casamiento de la pareja protagonista, se consagra una virtual unión entre sus yernos (el Corregidor de Madrid y el Corregidor de Murcia) y por lo tanto entre las fuerzas legales de ambas ciudades, lo que puede simbolizar un renovado esfuerzo por parte de las autoridades madrileñas por contener a la comunidad romaní a semejanza de lo hecho por sus pares murcianos.⁴⁰

Entonces, Cervantes narra que un grupo de gitanos prospera a través de espectáculos callejeros en un espacio urbano moderno, y declina en una ciudad periférica del reino, sin bailes ni cantos. *La gitanilla* nos sugiere que las *performances* musicales no constituyen recursos que pueden aplicarse, con los mismos beneficios, en cualquier lugar, sino que se hayan estrictamente vinculadas a las emergentes capitales europeas. En este sentido, sus manifestaciones artísticas guardaban un éxito relativo a la cantidad de espectadores que reunieran alrededor de sí y de la que pudieran aprovecharse. Así, tales *performances* podían dar buenos resultados en las específicas circunstancias de las bulliciosas y florecientes urbes. De este modo, los gitanos se valdrán de espectáculos callejeros como vehículo de contravigilancia, para neutralizar cualquier vigilancia y represión en Madrid, transformando de esta forma la Corte en un entorno favorable y seguro.

Espectáculos callejeros en la Sevilla de *El celoso extremeño*

Cuando pensamos en el vínculo entre música y vigilancia, resulta casi inevitable acordarnos de *El celoso extremeño*, particularmente de Loaysa, aquel joven que, ayudado de su guitarra, pudo desmoronar la fortaleza de Carrizales. Sin embargo, como veremos en estas páginas, la

⁴⁰ Resultan intrigantes los motivos que habrá tenido Cervantes para decidir que los gitanos se debiliten específicamente en la ciudad de Murcia, oponiendo tal espacio urbano a la Corte madrileña. Una hipótesis es que el autor escogiera Murcia por ser una ciudad especialmente hostil a la comunidad gitana. De hecho, las autoridades murcianas expulsaron a los gitanos en reiteradas ocasiones en las últimas décadas del siglo XVI, como en 1581 y 1591 (Manuel M. Martínez, 2004: 422).

crítica literaria ha tendido a exagerar el impacto que los espectáculos callejeros del joven tuvieron en los personajes de Luis, Leonora, las criadas y las esclavas. Por el contrario, creemos más interesante destacar cómo, en *El celoso extremeño*, tal audiencia marginal encuentra en las *performances* una estrategia de contravigilancia, para sortear la vigilancia y a la represión a la que se encontraban sometidos. En primer lugar, analizaremos cómo, a través de Carrizales, la obra puntualiza en una paradoja en torno a las políticas de vigilancia empleadas en los principales centros urbanos. En segundo lugar, estudiaremos de qué forma Luis, Leonora y las otras jóvenes conciben y utilizan la música y el canto como medios para desafiar el control de las autoridades, en este caso, representadas por la figura patriarcal de Carrizales.

En *El celoso extremeño*, el celoso Carrizales procura erigir un espacio hermético al espacio sevillano. A través de este hombre, Cervantes evoca los esfuerzos de las autoridades por controlar las grandes urbes en el siglo XVII. Así, el narrador nos dice que Carrizales “era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería” (2013: 335). Carrizales asume las primordiales tareas de vigilancia urbana entonces vigentes. Por un lado, cumple con la función de “ronda”, un mecanismo de inspección central en la Corte, que Felipe II incorpora en su *Recopilación* de los años ochenta, inspirado por las medidas represivas de Inglaterra (Alloza Aparicio, 1998: 31). Tales rondas constituían patrullas diurnas y nocturnas a cargo de detectar y prevenir delitos, organizados en distintas jurisdicciones de la ciudad.⁴¹ Asimismo, Carrizales adopta el rol de centinela, aquellos guardias asentados en posiciones del entorno urbano (como las puertas o plazas, como los que vemos en *Rinconete y Cortadillo*).⁴² Es decir que el viejo Carrizales efectúa estrategias de vigilancia estáticas y móviles, obteniendo de este modo un

⁴¹ Para mayor detalle sobre estas rondas, ver *Novísima recopilación* (1805: tomo II, libro 3, tit. 20, l. 1-3). Ver también el capítulo 3 de esta tesis.

⁴² “Con todo esto, a la entrada de la ciudad, que fue a la oración, y por la Puerta de la Aduana, a causa del registro y almojarifazgo que se paga, no se pudo contener Cortado de no cortar la valija o maleta que a las ancas traía un francés de la camarada” (2013: 170).

dominio sensorial sobre el paisaje, que se sintetiza en la figura de Argos. Cervantes no solo ilustra la casa del anciano como metáfora de la urbe (siguiendo la famosa metáfora renacentista, popularizada por León Battista Alberti).⁴³ Al mismo tiempo, visualiza a Carrizales como ejecutor de las fundamentales técnicas represivas hacia 1600, que en Sevilla estaban en manos de la Audiencia y el Cabildo.

Ahora bien, a través del ejemplo del anciano, *El celoso extremeño* pone de relieve una de las paradojas detrás de las políticas de control en las grandes ciudades. Al disponerse medidas de vigilancia extrema, las autoridades lejos estaban de alejar a delincuentes y malhechores. Por el contrario, tales medidas los atraían, al transformar las urbes en un llamativo espectáculo. En este sentido, Carrizales consigue tornar una casa en una fortaleza, al precio de hacerla más novedosa e intrigante a los que se hallaban afuera de ella. Diferimos con Myriam Yvonne Jehenson cuando, apoyándose en Mary Elizabeth Perry (1990: 75), afirma que “there is, then, nothing in Carrizales’s obsessive behavior that would have seemed abnormal or unnatural in sixteenth-century Seville. Even his fortress-like house is modelled after the *emparedamientos* or convents in Seville which actually presented to ‘the streets a face without windows’” (1995: 34). Por nuestra parte, pensamos que el hogar del anciano, sin ventanas y con muros altos, destacaba por su originalidad en una época en que los españoles eran más y más conscientes de la apariencia de las residencias particulares en el espacio urbano. Desde Madrid, a raíz de las intervenciones del corregidor Francisco de Sotomayor, irradiaba una nueva forma de pensamiento, el urbanismo,

⁴³ Además de la ciudad, la casa de Carrizales ha sido analizada como alegoría de diversos espacios, algunos de ellos sugeridos por el mismo narrador, y otros inferidos por la crítica (por ejemplo, una prisión, una sepultura, un convento, e incluso un cuerpo femenino violado). Para un análisis del sentido alegórico de la casa, ver Luis F. Avilés (1998).

que entendía la ciudad como un objeto que podía ser moldeado siguiendo intereses ideológicos y estéticos (Escobar, 2004: 359).⁴⁴

Entre los diferentes factores a considerar, uno era el de las fachadas de los inmuebles. Poco a poco, se consolidaba la idea de que las autoridades tenían la responsabilidad de vigilar que todo edificio nuevo guardara ciertos estándares, para mantener el orden y el ornato de la vía pública. En 1566, se conforma un registro municipal que se encarga de examinar planos y expedir licencias de construcción (Alvar Ezquerro, 1989: 198); en el Bando de Policía de 1591, se reitera el deber de pedir autorización antes de construir (González de Amezúa, 1933: 18). Fernando Marías explica que semejantes medidas son aplicadas en Toledo y en Sevilla, donde “an individual planner, the *maestro mayor* of the city, is to oversee the *alarifes* and be responsible for making uniform final decisions” (1989: 88), exponiendo así la “full expression of the Renaissance urban spirit: the regulation by municipal statute of all elements that compose the urban fabric” (1989: 87). Agustín González de Amezúa comenta que una de las metas principales era preservar la uniformidad de forma y de estilo en las residencias particulares, como exigía Pérez de Herrera (1933: 9-10). En este contexto, podemos encuadrar las palabras del arquitecto maestro mayor Francisco de Mora hacia 1610: “habiendo en esta Corte muchas obras, cada uno labra como se le antoja y de aquí viene que unas casas queden bajas y otras altas, unas afuera y otras adentro que causa gran deformidad y contra la policía y buen gobierno a que no se debe dar lugar” (citado en Navascués Palacio, 1979: 22). En una época en que cobraba más y más importancia la coherencia entre las construcciones urbanas, la casa de Carrizales desentonaba fuertemente respecto a sus pares. En este sentido, Alonso de Morgado, hacia 1586, nos confirma que la moda en las residencias sevillanas era la apertura y la exhibición a la calle,

⁴⁴ Como apunta Pedro Fraile, el ideal parecería ser “a city that is clean, ordered, and transparent, in which public order is rarely disturbed, can mold the spirit of its inhabitants and make them easier to govern” (2010, 687).

en contraste con las estructuras recluidas: “Todos los vezinos de Sevilla labran ya las casas a la calle, lo qual da mucho lustre a la ciudad. Porque en tiempos passados todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas, sin curar de lo exterior, segun que hallaron a Sevilla de tiempo de Moros” (1587: 143). Así, a los ojos de los transeúntes, el hogar del viejo atentaba contra el orden del paisaje urbano, pues sabemos que “no se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas” (2013: 335).⁴⁵

Por lo tanto, al extremar el control sobre su casa, Carrizales la aísla y la hace más visible en la ciudad, o sea, la hace digna de atención para los miembros de la población. En estas circunstancias, no es sorprendente que Loaysa

asestó a mirar la casa del recatado Carrizales, y viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba. Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada. (2013: 336)

Cervantes no define a Loaysa como un personaje excepcional; su curiosidad no nace de una psicología extraordinaria, sino que surge como reacción natural frente a un edificio peculiar en el entorno sevillano (“viéndola siempre cerrada”). Aún más, la residencia del anciano, en su singularidad, es capaz de provocar admiración en el observador. En *La gitanilla*, leíamos que la buenaventura de Preciosa “encendió el deseo de todas las circunstantes en querer saber la suya” (2013: 49); el hogar de Carrizales “encendió el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o

⁴⁵ Además de sobresalir físicamente en el espacio urbano, la casa de Carrizales originaba mensajes políticos confusos hacia el resto de la población, propiciando un desorden no ya material, sino también simbólico, en relación a la jerarquía de poderes en la ciudad de Sevilla. Al construir una vivienda semejante a un monasterio y una prisión, el indiano se había arrogado el derecho de edificar una estructura en apariencia perteneciente al Estado monárquico o a la Iglesia. De esta forma, Carrizales simbólicamente usurpaba obligaciones y responsabilidades ajenas, presentándose ante la sociedad como una autoridad religiosa o real. En su *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti, uno de los referentes del urbanismo en España, comenta que, en una ciudad ordenada y bella, cada individuo debía albergar en una vivienda acorde a su estatus. Por ejemplo, apunta que “the family home should correspond to the character on whom he has modeled his life, whether king, tyrant, or private citizen” (1991: 125). Sobre el palacio del príncipe, Alberti advierte que este no sea “so constricted that it resembles a prison more than the apartment of a fine prince” (1991: 122).

por industria, fortaleza tan guardada”. En otras palabras, la casa del viejo constituye una suerte de espectáculo, que invita a los espectadores a que pasen a verlo. De este modo, *El celoso extremeño* subraya una de las paradojas detrás de la vigilancia urbana en el siglo XVII: a través de las diversas prácticas de control vigentes, la ciudad podía atraer las miradas antes que ahuyentarlas.

Por otra parte, *El celoso extremeño* destaca el papel decisivo de los espectáculos callejeros en el desmoronamiento de los mecanismos represivos en el espacio doméstico y en la vía pública. La crítica cervantina, como veremos a continuación, generalmente ha entendido que entre Loaysa y Luis subyace una relación de poder asimétrica, en la que el primero somete al segundo a través de la música y de la palabra. Aunque no negamos la habilidad de Loaysa para cautivar a Luis, éste refleja un mayor control de la situación, cuando encuentra en las lecciones para ser un artista callejero una forma de ganarse la vida y además una herramienta de contravigilancia ante las autoridades urbanas.

Aunque Cervantes no lo explicita en la obra, se dio por sentado que Luis, un sujeto negro y esclavo, además de estar a cargo de la caballeriza, protege la vivienda de Carrizales. En efecto, dada su estratégica localización en la “casapuerta” (2013: 332), un espacio liminal entre la casa y la calle, Luis puede alertar a su amo si alguien intenta entrar o salir de la residencia. Según una interpretación recurrente, los espectáculos callejeros de Loaysa, que incluyen el canto de “romances de moros y moras” y una “guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas” (2013: 337), sirvieron para que Luis baje la guardia y deje el acceso libre para que el intruso se meta dentro del hogar. Desde esta perspectiva, por ejemplo, Alban K. Forcione plantea que la *performance* de Loaysa consigue liberar energías reprimidas en Luis (y también en el resto de los habitantes); energías que, al escapar, adoptan una serie de manifestaciones relativas a la

sensualidad, y devienen en una atmósfera orgiástica (1982: 39, 51). Por otra parte, tomando como punto de partida las referencias a Orfeo y a Argos, otros críticos abordaron cómo Loaysa “encanta” o “adormece” a sus víctimas, en este caso a Luis, comparado con el mítico pastor de cien ojos.⁴⁶ Por su parte, Luis Andres Murillo añade que “as social beings, these black slaves [Luis y Guiomar] have played a somewhat mechanical part in Carrizales’s downfall (they had no will or reason to resist or suspect Loaysa’s trickery and motives), yet his came about for the spontaneous, instinctual, and sensual nature of their love of music, song, and dance, and the confection of sweet” (2006: 165).

Es cierto que *El celoso extremeño* demuestra cómo las *performances* tienen potentes efectos en el oyente. Sin embargo, creemos que fue exagerado el rol que se le atribuyó al poder hipnótico de la música de Loaysa, para que éste se adentre en casa de Carrizales. Por un lado, es verdad que el canto del joven afecta sobremanera a Luis: “poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer” (2013: 337). El narrador no dice que Luis se halla “suspendido”, a semejanza de la audiencia de Preciosa; sin embargo, lo refleja “colgado” (que, como indica Covarrubias, proviene del latín *suspendere*; 2006: 576), lo cual sugiere que el oyente se encuentra en suspenso en el aire a merced del artista.⁴⁷ La susceptibilidad de Luis a la

⁴⁶ “El instrumento elegido es la guitarra, las canciones que canta son ‘romances de moros y moras a la loquesca’, ‘zarabandas a lo divino’, ‘coplillas de la seguida’. Por medio de ellas seduce primero a Luis, el negro eunuco, vigilante como el Cerbero de la casa/Hades. Cuando consigue atravesar todas las barreras que le separan del interior, la música le sigue sirviendo como arma de seducción, aplicada a las esclavas y a la dueña Marialonso y, finalmente, a la propia reina del Hades Leonora/Perséfone” (Berrio Martín-Retortillo, 1998: 247). Ver también José Manuel Hidalgo (2012: 509). Para Myriam Yvonne Jehenson, el mito de Argos constituye un subtexto que posibilitaba lecturas de resistencia frente al dominio de Carrizales y su discurso de género (1995: 35). Por su parte, Helena Percas de Ponseti concluye que “el viejo eunuco negro es otro personaje de fácil caracterización. Siente una pasión avasalladora por la música que le hace olvidar por momentos el terror que le inspira Carrizales cuando se ve en posesión de una guitarra” (1995: 141).

⁴⁷ Más adelante, encontramos otros ejemplos de la suspensión de Luis. Así, cuando Loaysa toque su guitarra, leemos que “suspendió al pobre negro de manera que estaba fuera de sí escuchándole” (2013: 343); “y tocando mansamente la guitarra, tales sonos hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba” (2013: 346).

performance es aún mayor, si consideramos que Cervantes se presta de una tradición literaria de representar al sujeto negro con una proclividad natural a la música (“tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos”; 2013: 337).⁴⁸

Sin embargo, los espectáculos de Loaysa no son un fin en sí para acceder a la casa, sino que forman parte de un plan más grande, que tarda varios días (“cuatro o cinco veces había dado música al negro; 2013: 337), e involucra falsas promesas (como ofrecerle lecciones de música). Esto dista bastante de aquello que vimos en *La gitanilla*, donde Preciosa y sus compañeras dependían del efecto inmediato que sus espectáculos callejeros provocaban en el espectador, como un recurso no solo para adquirir ganancias, sino además para resguardarse en el espacio urbano y poder transitar con tranquilidad. Por lo tanto, aunque sin dudas Loaysa se presta de la música, no depende exclusivamente de ella para socavar la vigilancia de Luis.

Desde esta perspectiva, parecería más atinado creer que los espectáculos callejeros son accesorios a la persuasión verbal de Loaysa, a través de la cual sí logra engatusar a Luis y conseguir que este le deje el paso libre a la casa. Para Edwin Williamson, Loaysa representa una forma de poder basado en la manipulación de las palabras (1990: 800). Alban K. Forcione comentó sobre el

striking disproportion between his power and the weakness of the people whom he exploits. The ruthlessness marking his manipulation of his victims is most evident in his treatment of the simple Negro, whom he cynically uses for his purposes while offering the temptations of music and wine and addressing him as friend and brother. There is something very disturbing in his reception of the devotion of this childlike person, and it is not unlike Don Juan’s openness to the infatuation of his most guileless victims. (1982, 49)

⁴⁸ Sobre tal tradición literaria y tal estereotipo respecto al sujeto negro, ver John M. Lipski (2005: 86). Según Timothy M. Foster, Cervantes “plays into the stereotype of the “innate” sense of rhythm and music associated with Africans in Spanish society” (2021: 50).

Por su parte, en su interpretación de la obra bajo los parámetros de la colonización del “Nuevo Mundo”, James Fernández propuso que Loaysa ejerce sobre Luis (y el resto de las muchachas) un modo de dominación difundido en el continente americano, propio de los misioneros, cifrado no ya en la soberanía o la fuerza (como deseaba Carrizales), sino en “the knowledge, penetration, and subsequent conversion of native belief systems” (1994: 977); o sea que Loaysa “works from the inside. He grants a degree of interiority to his interlocutors, learning or surmising what they desire and then using the knowledge to get what he wants” (1994: 975).

Aunque coincidimos en focalizarnos en las falsas promesas de Loaysa más que en las *performances* en sí, nos parece que también se exageró la ingenuidad de Luis, a quien se lo ha visto como una figura infantil.⁴⁹ Es cierto que Loaysa engaña a Luis al ofrecerle unas lecciones que nunca le dará; dicho esto, al enfatizar la candidez del eunuco, se ha ignorado la importancia de las promesas que le hace el joven, que van más allá de enseñarle a tocar la guitarra.

En principio, no nos resulta obvio que Luis se caracterice por ser ingenuo, al pertenecer a un grupo social que, según un estereotipo de la época, era famoso por sus tretas. En efecto, Luis se exhibe como esclavo ladino al emplear un uso estandarizado del español (a diferencia por ejemplo de Guiomar, una esclava “bozal” encerrada en casa de Leonora). Eduardo Ruiz nos recuerda que, en el siglo XVII, los esclavos ladinos tenían reputación de ser mañosos y embusteros, lo que llevaba a que en el mercado valieran menos que los “bozales”. Así, Alonso de Sandoval, en su *De instauranda aethiopum*, escribe que “valen menos bautizados, y enseñados, que por bautizar; por decir, que si son bautizados y tienen nombres de Christianos, y saben las

⁴⁹ El trabajo de Eduardo Ruiz constituye una excepción. El crítico atribuye a Luis mayor protagonismo, al escribir sobre el rol de éste en la destrucción de Carrizales. Dicho esto, Ruiz adopta una lectura lacaniana, y comprende a Luis no como un agente independiente que busca libertad, sino un *alter ego* de los aspectos reprimidos del indiano: “In this sense, Cervantes’s jealous man is a product of his silence as well as of his subordinates’ voices and acts. Carrizales’s underlings unfold an array of counter-discourses that reveal his weaknesses and contradictions and, in so doing, determine his life and ultimate fate. A composite of warring discourses, the protagonist is also the locus of this discursive engagement” (2014: 196).

oraciones y cosas de Dios, los tienen por ladinos y antiguos entre nosotros, y que así tienen menos valor, como gente que se vende ya *provada*, y no aprobada en *servicio y mañas*” (citado en Ruiz, 2014: 197). En contraste a los ladinos, Sandoval sugiere que los esclavos bozales ignoran más sobre la vida en España, y por lo tanto son más fáciles de controlar. Este estereotipo del ladino problematizaría la visión de Luis como un personaje infantil. De hecho, más adelante descubrimos algunas mañas del eunuco para beber sin que su amo se enterara: “Aquí tengo un jarro que cabe una azumbre justa y cabal; éste me llenan las esclavas, sin que mi amo lo sepa, y el dispensero, a solapo, me trae una botilla” (2013: 341). En este sentido, si Luis decidió dejar que el joven entrara, no fue necesariamente por inocente, sino porque pudo haber hallado en las promesas de Loaysa una propuesta que, para una persona versada como él, era difícil de rechazar.

Al respecto, Loaysa no le promete solo enseñarle a tocar la guitarra. Más que una habilidad, Loaysa le concede una práctica: ejecutar espectáculos callejeros como un medio de subsistencia. Desde el inicio, el joven asocia sus lecciones con las *performances* y sus frutos económicos: “enseño a tañer a algunos morenos y a otra gente pobre; y ya tengo tres negros, esclavos de tres veinticuatro, a quien he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna, y me lo han pagado muy rebién” (2013: 338). Loaysa le garantiza a Luis que lo convertirá en un artista de la vía pública: “en menos de quince días os sacaré tan diestro en la guitarra, que pudiédes tañer sin vergüenza alguna en cualquiera esquina” (2013: 338). Loaysa se presenta como ejemplo vivo de aquello que Luis podía conseguir: suspender a una multitud. Así, sabemos que Loaysa había tocado “con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle, y siempre, en tanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos” (2013: 337). Aunque el viejo eunuco no podía ver el espectáculo, si

podía oír la música y, es de suponer, también la participación del público antes, durante y después de la *performance*. Con sus espectáculos, Loaysa había esperablemente trastocado el paisaje sonoro de la calle; aún más, si consideramos que las aceras en esa época eran de por sí bastante angostas, donde “apenas dejan lugar por donde la gente de a pie pueda pasar si no hociendo a cada paso”, según leemos en una carta dirigida a un miembro del Consejo de Castilla en 1626 (Domínguez Ortiz, 2006: 37).

Mullen comprende estos pasajes como evidencia de que, en las ciudades españolas del siglo XVII, los sujetos negros hallaban en la *performance* musical una de las pocas vías para ganarse la vida: “One must not forget the economic implications implicit in the restraints imposed upon blacks. Music appears to provide one of the few ways open to blacks both in early Spain and later in the colonies” (1986: 243).⁵⁰ Independientemente de la veracidad histórica de tal aseveración, debemos añadir que, más allá de ser un medio de subsistencia, Loaysa le vende a Luis sus espectáculos callejeros como una forma de escapar a la vigilancia y a la represión de la Justicia. En efecto, ya en la misma habitación que Luis, Loaysa aparta sus muletas y “comenzó a hacer cabriolas”, para luego afirmar: “Sabed, hermano Luis, que mi cojera y estropeamiento no nace de enfermedad, sino de industria, con la cual gano de componer pidiendo por amor de Dios, y ayudándome della y de mi música paso la mejor vida del mundo, en el cual todos aquellos que no fueren industriosos y tracitas morirán de hambre; y esto lo veréis en el discurso de nuestra amistad” (2013: 343). Loaysa demuestra que sus espectáculos incluyen no solo música, sino además actuación. Tal actuación no es, exclusivamente, un modo de suscitar piedad en el espectador y recaudar mayor dinero. También constituye una herramienta para burlar a las autoridades. En efecto, Loaysa se enorgullecía de hacerse pasar por un pobre con discapacidad,

⁵⁰ Edward J. Mullen continúa diciendo que “we learn from Cervantes in *El celoso extremeño* that black slaves were able to earn money by singing at taverns and performing at dances” (1986: 243).

legalmente autorizado para pedir limosnas en las calles. Así, consigue engañar a los funcionarios sevillanos, quienes, pocos años antes de la redacción de la primera versión de *El celoso extremeño* (la del manuscrito de Porras, aproximadamente entre 1604 y 1606; Jorge García López, 2013: 990), habían ensayado nuevos medios para distinguir a los pobres con discapacidades de aquellos que fingían tenerlas. Entre 1597 y 1599, Francisco Arias de Bobadilla, IV Conde de Puñonrostro, reforzó la vigilancia contra la mendicidad ilegal en Sevilla. Una de sus medidas más famosas fue ordenar que todos las personas menesterosas de la ciudad se apersonasen en el Hospital de la Sangre para que fueran inspeccionados; aquellos realmente imposibilitados para trabajar, recibirían una “tablilla”, con la que podrían mendigar en la vía pública (política que, en la práctica, fallaría, cuando muchos falsifiquen tales tablillas, o se las presten entre sí).⁵¹ Ante los lectores de las *Novelas ejemplares*, Loaysa se presenta como ejemplo de que las medidas del Conde de Puñonrostro habían fracasado. Así, expresa hasta qué punto los artistas callejeros podían valerse de la actuación y el disfraz para rehuir a los ministros judiciales.

A través del diálogo entre Luis y Loaysa, se deja patente que los espectáculos callejeros constituyen un vehículo para obtener dinero, suspender a las multitudes y escapar a la represión de la Justicia. Desconocemos si Luis procuraba fugarse de la casa de Carrizales y sobrevivir en las calles como artista (en cuyo caso, la “industria” ofrecida por Loaysa le hubiera sido de provecho para eludir a las autoridades que fueran tras su rastro); si buscaba ejecutar *performances* en secreto para juntar dinero y luego comprar su libertad; o si simplemente planificaba e incluso soñaba con aquello que haría si su amo le daba la manumisión. Más allá de las intenciones de Luis, nos interesa que, a través de este personaje, Cervantes no ejemplifica simplemente la susceptibilidad del sujeto negro hacia la música, ni tampoco hasta qué punto ésta

⁵¹ Ted Bergman interpreta que estas medidas de vigilancia fracasaron al intentar solucionar el problema de la teatralidad (sujetos pobres que fingían tener discapacidades, para mendigar en las calles) con propuestas asimismo de carácter teatral (el empleo de tablillas) (2021: 142-171).

y la danza eran “important avenues for artistic and cultural expression among blacks” (Mullen, 1986: 243); sino que, aún más importante, los espectáculos callejeros eran herramientas que sectores sociales vulnerables podían explotar como medios de contravigilancia, para vivir en la ciudad bien y seguros, a semejanza de Preciosa en Madrid.⁵²

Al ingresar en casa de Carrizales, Loaysa importa sus espectáculos callejeros a la esfera doméstica, y toca su guitarra y canta para Leonora, la dueña Marialonso, las criadas y las esclavas. Cervantes exhibe cómo nuevamente Loaysa se vale de su *performance* para dejar en “suspenso” (2013: 346, 348) a su audiencia. Numerosos críticos comentaron que Loaysa atrapa en una suerte de raptó al público femenino (“No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño”; 2013: 346).⁵³ Es decir que, si Leonora y sus compañeras se rebelan ante la autoridad de Carrizales, lo hacen en respuesta al goce que les provoca Loaysa con su música. En este sentido, Cervantes parece aludir al antiguo estereotipo de la mujer con una natural inclinación al placer, proclive a involucrarse en conductas impulsivas,

⁵² Nicholas R. Jones también critica, con otros propósitos, “extant scholarly readings—Cervantes’s black character Luis from *El celoso extremeño* immediately comes to mind—that only see black guitar players’ relationship to their instrument as a stereotypical preference and proclivity” (2019: 51). En lugar de plantear que el sujeto negro guarda una mecánica preferencia hacia la música, el autor propone que las prácticas musicales posibilitaban la circulación de rasgos identitarios, en este caso provenientes de África: “black performers of bailes de negros were, in fact, aware of the African-derived chants, music, and rhythms which they enacted” (2019: 50). En un trabajo aun no publicado, Jones (2024) también critica la idea de agencia como categoría para analizar la cuestión de la raza en la temprana modernidad.

⁵³ Ya veíamos cómo Alban K. Forcione entiende que Loaysa libera energías reprimidas de las habitantes, a las que hace participar en una danza orgiástica. Forcione alude a los “poderes satánicos” de Marialonso, y al comportamiento demoníaco de las muchachas tras el ingreso de Loaysa (1982: 56-57). Para James Fernández, Leonora y las demás se definen por la ingenuidad y la inocencia, semejante al estereotipo del nativo en las Indias (1994: 976-978). En líneas similares, Ariadna García Bryce nota que las jóvenes reaccionan a la música impulsivamente (con curiosidad y deseo), con “playful innocence” (2015: 88), al punto que Cervantes no les dedica ninguna “moral condemnation” (2015: 89), en contra de la tendencia moralista de su época. También Helena Percas de Ponseti comprende que las esclavas están “casi sin desarrollo”: “el narrador las llama ‘rebaño’ de mujeres, ‘caterva’, ‘banda de palomas’ que acuden ‘al reclamo de la guitarra’ fascinadas por el gentil y emperifollado mozo” (1994: 141). Timothy M. Foster refiere a la ejecución de “false” music that abets the destruction of the household” (2021: 53), entendiendo por tal música la que provoca efectos negativos, capaz incluso de despertar inclinaciones demoníacas en el oyente. Foster insiste sobre la analogía de Loaysa con Orfeo, y sobre el encantamiento que produce en el espectador: “Enchanted by Loaysa’s music, Leonora follows the plan to place sleeping ointment on her husband” (2021, 52). Por su parte, Francisco Vívar ha planteado que “la música es el elemento catalizador que las conduce a la acción para terminar con la autoridad. Es la llave que abre las puertas interiores, la que despierta los sentimientos dormidos, aquellos que han permanecido anulados durante un año” (2014: 111).

como hallamos en *De Institutionae Feminae Christianae*, de Juan Luis Vives, y en *La perfecta casada*, de Fray Luis de León.⁵⁴ Frente a esta suspensión de las mujeres y su fascinación por la guitarra, algunos críticos distinguieron a Leonora de las demás, con la excusa de que la primera alcanza un grado de racionalidad mayor, que le posibilita alzarse ante las órdenes de Carrizales pero también negarse a la seducción de Loaysa.⁵⁵ Independientemente de esta diferencia entre la señora y el resto, la crítica literaria en general no dudó en que las *performances* del joven las atrae a todas ellas y las estimula a contravenir la vigilancia y la represión de Carrizales.

Dicho esto, si bien Loaysa seduce a Leonora y a las otras mujeres, debemos matizar el estado de pasividad en el que supuestamente estas se encuentran. De hecho, Cervantes nos muestra que los espectáculos callejeros llevan a que la audiencia enfrente la represión de una autoridad mediante la activa y elaborada participación en tareas de contravigilancia. Inicialmente, leíamos que Carrizales “era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería”. Como vimos, el viejo había puesto en práctica al extremo medidas de vigilancia presentes en las principales ciudades españolas: patrullas diurnas y nocturnas para detectar y prevenir delitos, así como centinelas y guardias asentados en puntos estratégicos del plano urbano. Todo cambia cuando Loaysa ofrece a las muchachas la oportunidad para disfrutar de espectáculos callejeros. La primera vez que vislumbran a Loaysa por el torno, mientras Carrizales duerme, ya sabemos que “no quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño” (2013: 346). Nos parece sugerente que, después de esta frase, numerosas veces utilizada como evidencia textual del estado de rapto de las mujeres, aparezca una sofisticada organización de vigilancia, en la que sobresalen dos roles, el

⁵⁴ Para un estudio sobre la relevancia de las piezas de Juan Luis Vives y Luis de León en *El celoso extremeño*, ver Ariadna García-Bryce (2015: 84-85).

⁵⁵ Por ejemplo, ver la interpretación humanística del recorrido ficcional de Leonora en Alban K. Forcione (1982: 58-62). Ver también Edwin Williamson (1990: 802-804).

de centinela y el de espía: “...poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba” (2013: 346). Más adelante, luego de colocarle el ungüento a su esposo, Leonora se quedará “haciendo centinela al sueño de su esposo” (2013: 355); su esclava Guiomar la reemplazará como “guarda” (2013: 356), también referida como centinela (“llegó Guiomar, la centinela, toda turbada”; 2013: 358).⁵⁶ En este sentido, mediante la alusión a oficios relacionados con las fuerzas judiciales de la Monarquía, Cervantes nos ilustra que todas las muchachas se coordinan para gozar de la música, y así revierten la dirección de la mirada, ahora posada sobre Carrizalez.⁵⁷

Al respecto, esta tarea de contravigilancia refleja la tensión racial en la sociedad española del siglo XVII. Es cierto que, en distintas ocasiones, el narrador parece dirigirse a la audiencia femenina como un grupo indistinto en el que, más allá de sus estatus o condición, son partícipes de una misma celebración (“Levantáronse todas, y se comenzaron a hacer pedazos bailando” (2013: 357), incluida Leonora, a falta de una aclaración contraria). Sin embargo, es Guiomar, la esclava bozal, la que en última instancia debe observar al viejo mientras todas se divierten: “Vamos – dijo Leonora-, pero quédese aquí Guiomar por guarda, que nos avise si Carrizales despierta”; a lo cual esta responde: “¡Yo, negra, quedo, blancas van; Dios perdone a todas!” (2013: 356). Para disfrutar de los espectáculos callejeros, Leonora repite un modelo de vigilancia similar al de Carrizales. Mientras éste había ubicado a Luis en un espacio lindante, entre la calle y la esfera doméstica, Leonora hará lo propio con Guiomar, dejándola a medio camino entre el estrado (donde acontece la fiesta) y la habitación de Carrizales (aquel cementerio donde yace la

⁵⁶ En la versión de Porras, incluso Leonora (Isabela) se presenta metafóricamente como un Argos, con ojos en ambos lados del cuerpo: “Un ojo tenía en el aposento y otro en el patio, para ver lo que pasaba” (2013: 702-703).

⁵⁷ Para William Clamurro, también las muchachas revierten la mirada erótica de Loaysa, al que hacen centro de atención: “Pero la erotización del hombre -la reducción de un todo a sus componentes físicos- también obra una reducción e inversión de expectativas y supuestos amorosos y sexuales. Es decir, el fijarse tan obsesivamente en lo físico (de por sí, algo tan erótico en efecto) sirve para subvertir lo varonil de esta figura del tramposo-seductor, ya presentado en términos que cuestionan tanto su poder como su interés sexual y amoroso” (1996: 438).

“sepultura” del viejo; 2013: 333). En cualquier caso, *El celoso extremeño* nos exhibe que, si bien Leonora y las demás se entregan al goce sensual, al mismo tiempo se sirven de prácticas de vigilancia que replicaban las de la Monarquía, mediante espías, centinelas y guardias.

Podemos decir, entonces, que en la obra cervantina las espectadoras femeninas adoptan las *performances* como punto de partida para organizarse de forma táctica, y momentáneamente alterar las relaciones de poder cotidianas. Leonora y las demás convierten a la figura patriarcal de Carrizales en constante objeto de inspección. Similarmente, también en *La gitanilla* las muchachas gitanas explotaban sus espectáculos callejeros para ejercer actos de inteligencia sobre las clases nobiliarias de la Corte. En la primera parte de la *novella*, Preciosa, su abuela y las otras se dirigen a casa del padre de Juan para verificar que la información que éste había provisto de sí era verdadera. Mientras que “subieron las gitanillas todas, sino la grande, que se quedó abajo para informarse de los criados de las verdades de Andrés” (2013: 61-62). O sea que, cuando Preciosa baila en la residencia del muchacho, la abuela interroga a los criados. En efecto, más adelante, la abuela promete comentarle a su nieta las “verdaderas maravillas” que descubrió (2013: 64). Tanto en *El celoso extremeño* como en *La gitanilla*, Cervantes nos ilustra que, en una *performance*, más allá del nexo entre artista y espectador, pueden erigirse conexiones inesperadas; por ejemplo, entre artista o espectadores que inspeccionan a terceros más poderosos. Desde una perspectiva cervantina, a la sombra de los espectáculos callejeros, artistas y/o espectadores puede invertir las dinámicas de poder en la sociedad.

En conclusión, a lo largo de *El celoso extremeño*, Cervantes muestra que los espectáculos callejeros de Loaysa pueden afectar a la audiencia y predisponerla al goce sensual. Sin embargo, nos parece que, en esta obra, tales espectáculos son más que un instrumento de seducción. Por un lado, para Luis, las *performances* se presentan como una herramienta para alcanzar la libertad, al

suponer un medio para sustentarse económicamente, y también para escapar a las autoridades. Por otro lado, para Leonora y el resto de las muchachas, tales *performances* constituyen un punto de partida para coordinarse y revertir la mirada acuciante de Carrizales. Por lo tanto, al igual que en *La gitanilla*, también en *El celoso extremeño* los espectáculos callejeros se configuran como poderosos mecanismos para neutralizar la vigilancia y la represión de los representantes del orden.

Una aproximación a las *Novelas ejemplares* y la censura literaria

A través de *La gitanilla* y *El celoso extremeño*, Cervantes pone de relieve el potencial de la música, el baile y el canto para sortear a los ministros judiciales en el contexto de las grandes urbes. Queremos dar un paso adelante, y preguntarnos hasta qué punto nuestras observaciones sobre los espectáculos callejeros en ambas *novelle* sirven como clave para entender cómo las *Novelas ejemplares* lidiaron con la censura literaria. Este interrogante nos invita a reconsiderar aspectos de la poética cervantina que, hasta el momento, fueron analizados mayoritariamente desde perspectivas estéticas. En estas páginas finales, ofrecemos una respuesta aproximada, centrándonos en tres conceptos: la admiración, lo reprensivo y la ejemplaridad.

Cervantes otorgó a la noción de admiración un lugar preponderante en su poética, como ya estudió Edward C. Riley (1989: 88-93). Respecto a sus *Novelas ejemplares*, sabemos que Cervantes procuro especialmente admirar al lector. Así, en el *Viaje al Parnaso*, confiesa que, a través de sus *Novelas*, había intentado ofrecer con “*propiedad un desatino*” (1974: IV, v. 27). El concepto de “desatino”, según explica Ignacio Arellano, se vincula con el de *admiratio*, que solo era aceptada en aquellas obras escritas con propiedad.⁵⁸ Ahora bien, nos preguntamos si, para

⁵⁸ En la nota 23 al *Quijote*, en la edición digital del *Centro Virtual Cervantes*, Ignacio Arellano comenta que, según Cervantes, “la *admiración* sólo cabe en aquellas creaciones literarias que muestran con *propiedad* los *disparates*”

Cervantes, el acto de admirar tenía un fin meramente estético (por ejemplo, deleitar a la audiencia), o también político y social: enfrentar la censura literaria.

Al respecto, en *La gitanilla*, explorábamos cómo Preciosa y sus compañeras gitanas admiraban (y suspendían) al público, y de esta forma conseguían mitigar la vigilancia y la represión provenientes de diversos miembros de la población. Precisamente, a través de sus bailes y cantos, lograban que los espectadores perdieran control de sí y se hallaran en un estado de mayor vulnerabilidad frente al artista. De este modo, la comunidad gitana podía a lo menos contener la violencia de una buena parte del pueblo. Es decir que Preciosa se beneficiaba de la admiración que causaba, al convertir el espacio hostil de la Corte en un entorno más seguro, donde las muchachas gitanas podían transitar libremente. A semejanza de Preciosa, Cervantes también parece comprender que, si producía *admiratio* en los lectores, éstos serían menos propensos a denunciar su obra. Veamos, por ejemplo, las famosas líneas del *Coloquio de los perros*, hacia el final del volumen:

El acabar el coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo, y el licenciado dijo: -Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo (...) Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta. (2013: 623)

Después de haber leído un disparate (un coloquio entre dos perros), el Licenciado se exhibe desinteresado respecto a la veracidad de la historia. Este no era un asunto cualquiera, sino una de las controversias más presentes en los debates sobre la ficción en el siglo XVII.⁵⁹ El Licenciado

(Cervantes, 2024: n.p.). El comentario de Arellano se dirige al siguiente pasaje, en boca del maese Pedro, en la segunda parte, capítulo 26: “¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?” (2004: II, 754).

⁵⁹ Precisamente, como explica Ife, los argumentos en contra de la ficción se englobaban en dos grandes críticas, una metafísica (que la ficción era mentira) y una moral (que la ficción era inmoral) (1986: 24-48). Para un estudio

se muestra satisfecho con haber alcanzado el “artificio” y la “invención”. Debemos agregar que, además, había alcanzado la admiración. Por ejemplo, al yuxtaponer el despertar del alférez con el final de la lectura del licenciado, Cervantes sugiere un paralelismo entre leer y soñar. En otras palabras, el Licenciado emerge de la ilusión de la historia como si lo hiciera después de una siesta. Igualmente, podría decirse que Cervantes quiso admirar a sus lectores para que, como el Licenciado, dejaran de lado los aspectos controversiales de la obra, como la falta de verosimilitud. A semejanza de Preciosa, Cervantes halló que la *admiratio* podía disuadir manifestaciones adversas, como acusaciones o denuncias, contra sus *Novelas ejemplares*.

Por otro lado, *La gitanilla* nos ilustra un modo alternativo con el que las gitanas se beneficiaban de la admiración que causaban. Así, al atraer alrededor de sí a una multitud, conseguían física y simbólicamente alejarse de las autoridades, que debían pensárselo dos veces antes de irrumpir en un evento multitudinario. ¿Hasta qué punto, en esta novela, Cervantes expresa una forma novedosa de entender el régimen de censura ante producciones artísticas con alcance masivo? Frente al desarrollo de la imprenta y el crecimiento del mercado literario (que comenzaba a permitir la profesionalización de algunos escritores), es posible que Cervantes viera al emergente consumidor de literatura como un nuevo actor, un poderoso grupo de influencia que podía disuadir a las autoridades de intervenir (al menos rigurosamente) ante ciertas piezas con gran circulación. En otras palabras, así como Preciosa podía resguardarse de los funcionarios judiciales a la “sombra” de una muchedumbre en la vía pública, quizá Cervantes pensaba que sus *Novelas* podrían protegerse a la sombra de cuantiosos lectores. En *El celoso extremeño*, incluso unos espectáculos callejeros suscitaron tanta admiración en su público femenino que lograron que éste se organice para vencer al máximo censor, el viejo Carrizales. Ahora bien, queremos

detallado sobre la verosimilitud en la obra cervantina, y su vínculo con los debates en torno a la literatura, ver también Rogelio Miñana (2002).

aclarar que, como explicaba Castro, Cervantes no buscaba desafiar a las autoridades con una obra subversiva, pues el autor estaba interesado en afianzar relaciones con miembros de la Iglesia. Precisamente, ante el temor de que su empresa narrativa fuera cuestionada, podríamos interpretar que Cervantes concibió sus *Novelas ejemplares* como admirables, no solo por fama o por dinero, sino para conseguir que a lo menos los aplausos de una multitud aminoraran las críticas de algunos lectores.

Asimismo, *La gitanilla* nos invita a considerar la noción de *admiratio* en relación con la categoría estética de lo reprensivo (aquello que es “feo” y/o “malo”). Los elementos reprensivos fueron comúnmente analizados como procedimientos cómicos, irónicos y sarcásticos, dirigidos a entretener al lector.⁶⁰ Sin embargo, *La gitanilla* nos abre una nueva vía interpretativa: lo repulsivo como un inesperado recurso para enfrentar la censura literaria. A través de la admiración del público, Preciosa y sus compañeras habían logrado que el afán represivo de las autoridades y buena parte de la población se tradujera en manifestaciones provechosas, o al menos no perjudiciales, para la comunidad romaní (recordemos, por ejemplo, las abundantes monedas que caían sobre Preciosa). En este sentido, *La gitanilla* refleja una observación original de la percepción en el arte: aquello que provocaba reprobación (como podía ser un grupo de muchachas de gitanas en una sociedad mayormente antiromaní) podía transformarse en una empresa altamente beneficiosa, en caso de admirar al público. Por supuesto, el artista corría el riesgo de exhibir personajes entonces reprehensibles y no cautivar a la audiencia, haciéndose blanco de reproches y de críticas. A pesar de ello, Cervantes decidió llevar tal idea adelante en sus *Novelas ejemplares*; por ejemplo, fue el primer escritor en contar una historia protagonizada por gitanos; en *Rinconete y Cortadillo*, nos adentramos en las entrañas de una banda de

⁶⁰ Ver por ejemplo María Caterina Ruta (1998). Interesantemente, Roberto González Echevarría distingue la fealdad en Sancho (propio de una tradición cómica) y en el personaje de Maritornes (relativa a la idea de improvisación) (2013).

delincuentes en Sevilla; e incluso, en la *Novela del coloquio de los perros*, nos topamos con una descripción gráfica de una bruja que embadurna su cuerpo desnudo. Está claro que Cervantes no hubiera publicado nada de ello, si hubiera creído que solo le traería problemas. Sin embargo, como entrevimos en *La gitanilla*, el autor pareció intuir que, si un relato admiraba a su audiencia, entonces aquellos temas o personajes repulsivos podían tornar el rechazo del público en fervorosas muestras de alabanza.

Más allá de la *admiratio*, quisiéramos enfocarnos en otra noción prevalente en las *Novelas ejemplares*: la ejemplaridad. No nos referimos a lo ejemplar desde una perspectiva moral, sino como un modelo de escritura para otros autores. Precisamente, en el prólogo a las *Novelas*, Cervantes se introduce como el primero que ha “novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras” (2013: 19). ¿Podríamos leer en estas palabras no ya un gesto de autopromoción, sino una sutil táctica para lidiar con la censura?

Para responder a esta pregunta, debemos remontarnos a *El celoso extremeño*. Loaysa se gana el favor de Luis con la promesa de enseñarle a ejecutar espectáculos callejeros. Como vimos, Loaysa le ofrece mucho más que un medio para deleitar a su audiencia; a su vez, le confiere una vía para vivir en libertad, y escapar a la vigilancia y a la represión en el espacio urbano. De esta forma, el muchacho pone de relieve un rasgo central de tales espectáculos: su reproducibilidad, o sea, la capacidad de ser repetibles por distintos agentes con resultados similares. También Cervantes sugiere la reproducibilidad de sus *Novelas*, cuando les asigna el atributo de ejemplaridad, o sea, la capacidad de servir como modelo de imitación para la producción de otras piezas artísticas. Al disponer sus *Novelas* como un arquetipo para hacer literatura, Cervantes busca obtener la aprobación de una parte de su público lector. En particular,

el vínculo entre Loaysa y Luis nos remite al de Cervantes con otros escritores, muchos de ellos potenciales acerbos censores (tanto antes como después de la publicación de la obra). Como Luis, tales escritores se hallaban en una paradójica posición de vigilancia y a la vez de reclusión. Por un lado, todos andaban sujetos a la rigurosa mirada de la Monarquía y la Iglesia. Al mismo tiempo, tenían la potestad, e incluso la responsabilidad (como veremos en el próximo capítulo), de denunciar cualquier pieza literaria que atentara contra el orden público. Ahora bien, como Loaysa, Cervantes instituye una vía de acción para escribir en libertad -y a salvo de la censura- un género de ficción (la novela italiana) que, aunque gozaba de poca reputación, podía atraer a una gran multitud, como los espectáculos callejeros. En otras palabras, Cervantes les brinda a los escritores una salida a la “casapuerta” en la que estaban encerrados, a medio camino entre las autoridades y un masivo público urbano en “la plaza de la república”. Al otorgar a sus novelas el epíteto de ejemplaridad, Cervantes alerta a otros lectores de una fructífera oportunidad: la posibilidad de imitar antes que censurar.

Los espectáculos callejeros en *La gitanilla* y en *El celoso extremeño* inauguran nuevas maneras de entender cómo las *Novelas ejemplares* enfrentaron la censura literaria. Esto no quiere decir, necesariamente, que Cervantes se viera a sí mismo como un artista en la calle, como el paje de *La gitanilla*. No obstante, el autor pudo haberle atribuido a su obra rasgos de aquellas *performances* populares que exitosamente sorteaban la vigilancia y la represión urbana en las dos *novelle* aquí estudiadas. Al hacerlo, Cervantes expone a la audiencia las vulnerabilidades de los funcionarios judiciales en la vía pública, así también como las de aquellos censores sentados en sus bibliotecas.

En el próximo capítulo, nos centraremos no ya en espectáculos callejeros, sino en piezas teatrales de Lope de Vega. En este caso, el autor no pondrá de relieve cómo la literatura puede

escapar a la vigilancia y la represión. Dicho esto, sí veremos cómo algunas obras promocionan, en el entorno del corral, prácticas de observación que rivalizan con uno de los principales mecanismos de control en la España del siglo XVII: la denuncia entre pares.

Capítulo II: “Los ojos y las orejas del rey”: prácticas de observación en el corral de comedias. Los casos de *El arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde*, de Lope de Vega

Introducción

El orden jurídico de la España premoderna dependió en gran medida de que los súbditos se vigilaran entre sí y denunciaran cualquier infracción. En cuerpos normativos sucesivos, se acudió a un conjunto de incentivos (premios y penas) para que el pueblo fuera “los ojos y las orejas del rey”, y colaborara con las autoridades religiosas y políticas. Ahora bien, este mecanismo de control social (fundado en la delación) reveló cuantiosas señales de debilitamiento en los inicios del siglo XVII. En estas páginas, nos preguntamos hasta qué punto tal mecanismo fue desafiado durante la representación de dos piezas de Lope de Vega, *El arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde*. Así, proponemos que estas obras de teatro estimularon a que los espectadores se observaran mutuamente, pero a preservar lo observado en la intimidad (incluso cuando la información obtenida podía ser relevante para las autoridades). Por lo tanto, tales obras teatrales desalentaron, al menos en el entorno del teatro, a que los espectadores se denunciaran ante la Justicia.

Debemos aclarar que no entendemos que conservar lo percibido para sí y reportarlo ante las autoridades eran opciones excluyentes. Por ejemplo, un espectador podía denunciar algún hecho y mantener el silencio respecto a otro. Tampoco tales opciones eran exclusivas; podía ocurrir que un miembro de la audiencia fuera testigo de una infracción y le contara lo sucedido a un familiar, sin importarle que el secreto se diseminara como rumor y llegara a algún funcionario de la Justicia.¹

¹ Para un estudio del rumor en la España barroca, se recomienda William Childers (2006) y Michele Olivari (2014).

Por otra parte, no afirmamos que las obras de Lope efectivamente evitaron que los espectadores se delataran entre sí. Dicho esto, sí sostenemos que estas obras guiaron las conductas del público a través de los personajes en escena, y promovieron prácticas de observación con fines reservados (esto es, sin intenciones de transmitir lo observado a un tercero). Al hacerlo, argumentamos que *El arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* invitaron a los espectadores a dejar de lado el rol de ser “los ojos y las orejas del rey”, al menos en el corral de comedias.

Por otro lado, nuestra definición de “observar”, como ya mencionamos en la introducción a esta tesis, incluye “vigilar” y otras relativas. Lo definimos como el acto de dirigir la atención hacia algo o alguien para recolectar información. Aunque, en la actualidad, “observar” se asocia con la facultad de la visión, nótese que comprendemos por tal “dirigir la atención”, es decir, emplear cualquiera de los sentidos frente a algo o alguien. En el corral de comedias, los espectadores podían tomar parte en prácticas de observación y de vigilancia. Por ejemplo, un miembro de la audiencia podía vigilar que su pareja no se hiciera señas o gestos con nadie a la distancia. Alternativamente, este espectador podía hallarse intrigado por la misteriosa belleza de algún otro. En este caso, preferimos hablar de observar, pues nuestro espectador se limita a inspeccionar el semblante de alguien, y no a controlar que éste cumpla o no con un estándar.

“Los ojos y las orejas del rey”: vigilar y denunciar hacia 1600

En un enigmático grabado de El Bosco (c. 1500; Koerner, 2016: 242), encontramos en primer plano un árbol; en una concavidad del tronco, una lechuza, con la mirada clavada en nosotros [FIG 2.1]. Pronto nos damos cuenta de que el ave no es lo único que nos mira. Aunque el valle parezca desolado, nos percatamos de que un montón de ojos abundan en la tierra. Detrás

del árbol, entre la frondosa vegetación, sobresalen dos orejas con tamaño desproporcionado. Este grabado ilustra una frase popular en los Países Bajos en el siglo XVI: “The field has eyes and the wood has ears; I will look, stay silent, and listen” (Koerner, 2016: 244). El dibujo de El Bosco advertía al caminante que, aunque el camino luciera solitario, si se prestaba la debida atención, podía notarse que siempre había alguien viendo o escuchando. La conclusión era que uno tenía que andarse con cuidado respecto a lo que hacía y decía. Un siglo más tarde, Pedro Calderón de la Barca adapta esta admonición en su obra *El médico de su honra* (c. 1637). Mientras Don Arias se queja del rey mientras camina por el campo, Don Diego responde: “Calla, y repara / en que, si oyen las paredes, / los troncos, don Arias, ven” (1981: vv. 32-34). Novedosamente, Calderón combina el mensaje del grabado de El Bosco con otro popular en la España del siglo XVII, presente en el título de una obra de Juan Ruiz de Alarcón: “las paredes oyen”. En su *Silva de varia lección* (impreso en 1540), Pedro Mexía explica que tal dicho nos conmina a medir las palabras respecto a los reyes y otros poderosos hombres, pues “que lo que en secreto se dize dellos, lo saben, y se les revelan”: “Y, por esto, todos los sabios aconsejan que nadie diga de su rey en ascondido, porque en tal caso dizen que oyen las paredes” (1547: fol. 94v). Separados por más de un siglo, El Bosco y Calderón de la Barca aluden a un mismo mecanismo de control social: la vigilancia y la denuncia entre pares.

El orden jurídico de la España premoderna descansó en buena medida en la colaboración de los súbditos para preservar el orden.² Este modelo altamente participativo se remonta por lo menos a las *Siete partidas*, de Alfonso X de Castilla, el cual ratificaría su influencia en España tras su reedición en 1555, a cargo de Andrea de Protonariis, y tras la publicación de la *Nueva Recopilación de Leyes de Castilla* de 1581, encargada por el rey Felipe II. En esta obra, se convalidan las *Siete partidas* como autoridad legal para las cuestiones que no estuvieran

² Hemos planteado una perspectiva similar en Matías A. Spector (2021).

incluidas en la *Nueva Recopilación*.³ Entre esas cuestiones, se hallaba la detallada relación de cooperación entre soberano y súbditos para preservar los dominios, relación que sí encontramos en el código Alfonsino. En la segunda partida, título 13, se designa al rey como cabeza del reino, y a sus súbditos, como su alma sensitiva.⁴ En este esquema, los súbditos se encargan de percibir el entorno. En el texto se les adscribe cinco sentidos relacionados con el mundo exterior; el ejercicio de cada uno de ellos equivale a una serie de responsabilidades y obligaciones. Por ejemplo, de la vista, dice Jesús Velasco: “the trope of this sense is that it serves the purpose of seeing the name of the king, who is the projection of God, from different distances. Political and legal sight are fundamental for the protection of the king’s name, the king’s life, and the king’s *fama*” (2020: 147). Los súbditos practican el sentido de la vista cuidando de la imagen del rey. Así, se presupone que, atentos, observarán y denunciarán cualquier impropiedad o amenaza. En este contexto, “misperception is what provoques the crime of *lèse-majesté*” (Velasco, 2020: 148). Aquellos que no cumplían con sus obligaciones “visuales”, debían ser ejecutados; en caso de conservar sus vidas, sufrían la amputación de los ojos. Las *Siete partidas*, al concebir a los súbditos como alma sensitiva del soberano, ilustran un mecanismo de control en donde cada uno de éstos era responsable de vigilar su derredor y reportar cualquier ofensa contra la investidura real. De esta forma, el rey simbólicamente adquiría percepción sobre todo el reino a través de los sentidos de sus súbditos, garantizando a su vez la protección de éstos y el orden público.⁵

³ Ver *Recopilacion de las Leyes destos Reynos* (1581: I, fol. 2r). Aquí, al referir a la legitimidad de las *Siete partidas*, se estipula que se seguirá lo que en las *Leyes de Toro* estuviera pactado. En estas, en la ley primera, se afirma la autoridad de las *Siete partidas* para las cuestiones que no estuvieran allí incluidas (Sancho de Llamas y Molina, 1853: I, 31).

⁴ “Sentidor llamaron Aristóteles et los otros sabios á la segunda alma de que fecieron semejanza al rey; et segunt aquesto mostraron en qué manera se debe el pueblo mantener con él, et dixieron que asi como esta alma ha diez sentidos, que segunt aquesto debe el pueblo sentir et obrar en fecho del rey diez cosas para seer honrado, et amado et guardado dellos complidamente” (1807: Partida 2, tít. XVIII, l. 1).

⁵ Para un análisis sobre la idea de *sensitive soul* como procedimiento legal, filosófico y retórico, ver Velasco (2020: 133–159).

Aunque las *Siete partidas* empleaban el castigo para estimular a los miembros del pueblo a delatarse entre sí (como ya vimos, a través de la amputación de los ojos), en este cuerpo normativo y en otros sucesivos, se utilizó el premio como principal incentivo. Desde el Ordenamiento de las Cortes de Briviesca de 1387 hasta la *Recopilación de las leyes destos reynos* enmendada por Felipe IV (1640), se ofrecieron compensaciones monetarias para los que reportaban delitos (los “acusadores”), siempre y cuando tales denuncias fueran halladas verdaderas por el juez. Asimismo, se animó a la población a acusarse mutuamente, al incumplirse en la práctica las penas hacia aquellos que lanzaban denuncias falsas o sin sustento (Tomás y Valiente, 1969: 169).

Más allá de los premios y castigos, las autoridades españolas incitaron a que los súbditos se reportaran entre sí, al imponer una atmósfera de desconfianza en la sociedad. Específicamente, los ministros de la Justicia (o sus intermediarios) se mezclaban de encubierto entre la población, para observar los dichos y los hechos de las personas.⁶ Mediante tales mecanismos de espionaje, las autoridades no solo procuraban disuadir actos ilícitos y emprender investigaciones criminales más minuciosas. También, conminaban a los individuos a que hicieran buena letra ante el temor de hallarse bajo la lupa. Por ejemplo, aquellos que sabían de un delito y no lo denunciaban podían volverse sospechosos de complicidad con el criminal, y sufrir daños en su honra. En este sentido, al acrecentar el recelo entre los miembros del pueblo, las autoridades indirectamente impulsaban a que aquellos se delataran entre sí.

⁶ Por ejemplo, Jerónimo Castillo de Bobadilla, en su *Política para corregidores*, publicada en 1597, explica y a la vez guía la labor del Corregidor. Entre sus notas, nos enteramos que uno de los riesgos que corrían los oficiales en sus investigaciones criminales era disfrazarse de súbditos ordinarios y mezclarse entre la población: “Verdad sea, que para hacer alguna averiguacion, ó prision suele ser necesario mudar el vestido, y disfrazarse el Juez, o Ministro, y usar de industrias, y sagacidades; pero esto ha de ser no pudiendo escusarse, y llevando resguardo de personas” (1775: 447). Sobre la cuestión del espionaje, ver el capítulo 4 de esta tesis.

Similar era el caso con la Inquisición española. Patrick Bergemann explica que la Inquisición se valió de dos modelos para instigar delaciones entre los súbditos: uno “coercitivo” (basado en incentivos) y otro “voluntario”, en el que las autoridades “tend to structure institutions of social control in particular ways. Specifically, they protect denouncers by making the process of denouncing as easy and safe as possible” (2019: 13). Según el autor, antes de 1500, prevaleció el “coercitivo”: a través de un *edicto de gracia*, se incentivó a que los españoles confesaran lo que sabían dentro de un período de tiempo limitado, con la garantía de que no sufrirían castigos mayores. Hacia 1500, con el establecimiento del *edicto de fe*, Bergemann comenta que la Inquisición adoptó un “modelo voluntario”, al animar a los individuos a denunciarse entre sí mediante reglas procesales convenientes, como la férrea protección brindada hacia los acusadores.⁷ Por nuestra parte, debemos aclarar que la Inquisición siguió sirviéndose en gran medida del “modelo coercitivo” después de 1500, al implementar penas severas (como la excomunión) cuando se descubría que alguien sabía de una infracción y no la había reportado.⁸ Independientemente de tales modelos, debemos añadir que la Inquisición encontraba gran predisposición de los españoles para cooperar, ya sea por disputas personales (Bergemann, 2019: 54) o por celo religioso. Como mencionamos anteriormente, Juan Ignacio Pulido Serrano (2020), en su análisis sobre los libros de testificaciones de la Corte en el siglo XVII, mostró que los vecinos madrileños mantenían una relación íntima con los inquisidores, al involucrarse

⁷ “Certain institutional features facilitated the making of socially opportunistic denunciations during this period. In particular, these protected denouncers from retaliation or hardship for their participation, or else they increased the likelihood that the people denounced would come to harm. In other words, these institutional features gave denouncers the power to cause inevitable damage to others without repercussion. Of course, these features were not implemented intentionally for this reason. Rather, the authorities’ zeal for information and presumption of guilt unintentionally enabled it. It is important to acknowledge that these institutional features existed prior to 1500 when the coercion model was in effect” (Bergemann, 2019: 54).

⁸ Citando el legajo 251 de la Inquisición, expediente 5, Bárbara Santiago Medina explica: “En lo que respecta al anatema, redactado en unos términos verdaderamente amenazantes y que se publicaba en una fecha posterior al anterior, durante una sombría ceremonia, hacía recaer la pena canónica de la excomunión *latae sententiae* sobre ‘todas y qualesquier personas que alguna cosa de las contenidas en el dicho edicto aveis callado y encubierto y calláis y encubris’” (2008: 708).

activamente en tareas de investigación, para obtener información de sus pares y posteriormente transmitírsela al Santo Oficio. Por ejemplo, Pulido Serrano refiere el caso de un profesor de música que, mientras daba clases en casa de un estudiante, se las ingenió para vigilar de hurtadillas al padre de éste, quien presuntamente rezaba en hebreo en el jardín (2020: 48-49).⁹

Dejando de lado a la Inquisición, en este capítulo, nos interesa destacar que la Justicia secular atravesó un proceso de deslegitimación hacia 1580.¹⁰ En este contexto, el mecanismo de control fundado en la delación demostró distintas señales de resquebrajamiento. Por ejemplo, Richard L. Kagan (1991) puso en evidencia el cuantioso número de súbditos que se aprovechaban de las facilidades para acusar a sus coetáneos, e iniciaban disputas judiciales por afán económico o por rencillas personales. En algunos textos literarios, se documenta la aversión popular hacia aquellos que adoptaban la denuncia casi como una profesión, y vivían en constante acecho de los secretos del prójimo.¹¹ No menos importante, aunque en la teoría todos los súbditos eran los “ojos y las orejas del rey”, en la práctica, las personas encontraban diversos grados de dificultades para vigilar y reportar a sus pares. Por ejemplo, podía ocurrir que las

⁹ En el ámbito religioso, también la Inquisición instauraba una atmósfera de miedo entre la población, al emplear “familiares”, un grupo de funcionarios que, mezclados con la gente ordinaria del pueblo, comunicaba a las autoridades información de primera mano sobre sus coetáneos. Dicho esto, como aclara Gonzalo Cerrillo Cruz (2000), es plausible que los “familiares” cumplieran primordialmente otras funciones, como colaborar con las capturas y con la guardia de prisioneros.

¹⁰ En efecto, como explica Francisco Tomás y Valiente, “la situación de mayor delincuencia, más abusos en los encargados de combatirla y menos respeto a la ley real y a sus representantes, se acentuó claramente hacia 1580; y desde entonces en adelante, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, todo fue de mal en peor en casi todos los sentidos (...) La Monarquía, incapaz como la sociedad toda, de remediar a fondo las causas de los males, carente de las ideas, los instrumentos y el impulso inteligente y adecuado para lograr una mejora económica que hubiera mitigado automáticamente la delincuencia (al menos en determinados tipos de delitos), se limitó a combatirla en el terreno estrictamente jurídico penal represivo” (1969: 44-45). Sobre la percepción en la literatura de una crisis de la vigilancia monárquica, ver Spector (2021).

¹¹ Por ejemplo, Carlos García llama a tales espías “semidiablos”, que “con grandísima astucia y cautela, andan disfrazados y encubiertos por la ciudad, reconociendo todo lo que en ella pasa” (1998: 62) Por otra parte, en la *Premática del Tiempo* (publicada en 1628 en Barcelona), Francisco de Quevedo se mofa de los “soplones”: “Ítem, mandamos que el que matare corchete o soplón (gozque de las regatonas, bufoncillo de los tinientes, trasto de la república, que embaraza y no sirve, y puñal del demonio) o otro cualquiera ministro de los allegados a falso testimonio, le sea lícito desollarle y andar con el pellejo en las manos entre los pleiteantes, para que le dé cada uno un tanto, como lo hacen los que tienen ganado con el que mata el lobo. Advirtiéndolo y mandando estrechamente a quien tal hiciere, que no diga viene de matar un hombre, sino de despabilar una vela de a dos que ardía en daño de muchos y se consumía entre sí misma” (2007: 104-105).

denuncias de unos tuvieran mayor peso social que las de otros. Al respecto, G. T. Marx nos recuerda que reciprocidad de mirada no supone equidad (“in a democratic society citizens and government engage in reciprocal but distinct, and shifting forms and degrees of mutual surveillance”; 2012: 26). En la España de la temprana modernidad, parámetros como el sexo, el origen o el status social, condicionaban el modo en que los individuos colaboraban con las autoridades.

En particular, en estas páginas, nos preguntamos hasta qué punto el mecanismo de la delación perdió vigor en el entorno del corral de comedias. Por ejemplo, remontémonos una vez más a *El médico de su honra* (c. 1637), de Calderón de la Barca. Cuando Don Arias injuria al rey, Don Diego advierte a su compañero: “Calla, y repara / en que, si oyen las paredes, / los troncos, don Arias, ven” (1981: vv. 32-34). Como ya mencionamos, Calderón revela un modelo prevalente de control social; gracias a la colaboración del pueblo, de aquellos ojos y orejas desparramados por el reino, las autoridades conseguían percepción global sobre los dominios de la Corona. Sin embargo, las palabras de Don Diego adquieren un nuevo sentido en el contexto de enunciación teatral. En efecto, cuando Don Diego avisa que “los troncos, don Arias, ven”, implícitamente alude a los numerosos espectadores de cara al escenario. En este sentido, Calderón incorpora al público en la ficción, al atribuirle el rol de una población que, como en el grabado de El Bosco, observa lo que los personajes digan o hagan. Y, sin embargo, en contraste con otros súbditos ansiosos por denunciar a cualquiera que ofendiera a la realeza, *El médico de su honra* lleva a la audiencia a mantener un silencio cómplice respecto al infractor Don Arias. Es decir que la obra de Calderón ejercita al público en una práctica improductiva al orden jurídico español: descubrir un delito significativo (como lo era ultrajar a la Corona) y guardárselo para sí.

Prácticas de observación en el corral de comedias

En principio, el espacio del corral ofrecía óptimas condiciones para que los individuos se vigilaran mutuamente y delataran cualquier irregularidad. La construcción cuadrilátera de los establecimientos teatrales permitía que los espectadores pudieran registrar no solo lo que ocurría en escena, sino además entre el público. Dicho esto, debemos enfatizar que los miembros de la audiencia tenían diversos grados de visibilidad según el lugar en el que se hallaban. Pensemos, por ejemplo, en la cazuela en el corral del Príncipe, lugar reservado para un público femenino popular (en comparación con otro público más distinguido, localizado en los aposentos). Las mujeres de la cazuela se encontraban en el primer piso, aproximadamente a 4 metros del suelo (Allen, 1983: 50), desde donde gozaban de una vista privilegiada del escenario (casi frontal a ellas, entre 2 y 3 metros de altura; 1983: 35, 38).¹² Tenemos evidencia para creer que aquellas en la delantera veían mejor que las de las filas traseras (quienes seguramente debían mirar por encima de las primeras).¹³ Asimismo, sabemos que, aunque desde 1625 las de la delantera tenían en frente unos barrotes verticales que las protegían de una eventual caída (Granja López, 2001: 178), tales barrotes no parecían bloquear la visión.

Nos interesa destacar cómo la ubicación de la cazuela posibilitaba a las espectadoras observar (y ser observadas por) otros miembros de la audiencia en distintos sectores del corral. Aquellas en la delantera podían mirarse con los hombres de la planta baja (de pie, en los bancos y/o en las gradas).¹⁴ Éstos, con la mirada alzada a cuatro metros, habrían tenido dificultades para avizorar al público femenino de las filas traseras. Por el contrario, desde estas filas, las mujeres,

¹² Dicho esto, deberíamos agregar que, según explica Allen, en el corral del Príncipe había una leve declinación del terreno yendo desde la entrada hacia el escenario (Allen, 1983: 33).

¹³ En la pieza costumbrista de Remiro de Navarra, leemos de la preferencia para sentarse a la delantera: “contome un amigo mío que venía en la Corte, antes que saliese el alba, por la calle del Príncipe (...) Encontró unas damas con cuatro linternas (...) Ocasionole la novedad a preguntarlas dónde iban con aquellas luces: dijo la una que a la delantera de la cazuela, porque había comedia nueva” (2016: 488).

¹⁴ Otro testimonio literario nos indica que algunas “no toman la delantera, porque ese es el lugar de las que van a ver y ser vistas: toman en la medianía lugar desahogado y modesto” (Zabaleta, 2016: 270).

si querían, podían incorporarse y ver a la audiencia masculina en el piso.¹⁵ Otra era la historia respecto a los nobles en las paredes laterales del primer piso del corral. Ubicados principalmente en aposentos con rejas, tales nobles estaban a la misma altura que la cazuela, y podían por lo tanto apreciar a las de la fila delantera, y probablemente más allá de ellas. Por su parte, el público femenino popular podía devolverles la mirada, si consideramos que las rejas de los aposentos no obstruían la visión, y tenían una función mayormente decorativa y restrictiva, pues evitaban que gente sin pagar pudiera saltar hacia las gradas de la planta baja (Allen, 1983: 58). Pasemos a los pisos superiores. Desde los aposentos laterales del segundo piso (aproximadamente a más de 8 metros del suelo), y desde las tertulias y desvanes del tercer piso (a 12 metros de altura), los nobles tenían buena visibilidad sobre el público masculino y femenino popular en la planta baja y en el primer piso, respectivamente. En contraste, las espectadoras de la cazuela tenían mayores dificultades para visibilizar a los hombres y mujeres de los aposentos superiores, en especial si consideramos que muchos de ellos se escondían detrás de celosías.

A través de este somero retrato del corral de comedias, desde el punto de vista de la cazuela, descubrimos cómo los miembros de la audiencia podían, en mayor o menor medida, vigilarse entre sí y reportarse. A pesar de ello, el establecimiento teatral era un centro de disturbios públicos: numerosas personas entraban sin pagar, se infiltraban en sectores vedados, se enfrentaban a los puñetazos, etc. Al respecto, como veremos, varios testimonios nos muestran que los espectadores preferían observarse y conservar lo observado para sí, antes que cooperar

¹⁵ Juan de Zabaleta comenta cómo no solo las mujeres en la primera fila, sino el resto también podía, con algo de esfuerzo, ver a los hombres en la planta baja: “De allí a un poco le dice la una de las nuestras a la otra, en tono de admiración: ‘Fulanillo, que ayer herreteaba agujetas, se sienta en banco de barandillas!’. La otra se incorpora un poco a mirarle, como a cosa estraña” (2016: 271). Al “incorporarse” un poco, esta espectadora podía mirar más allá de las mujeres situadas en la primera fila, para ver lo que acontecía en los bancos.

con las autoridades (con los “alguaciles de comedia”, o el “Alguacil de la Casa y Corte de su Majestad”).¹⁶

Por ejemplo, en una poética de fuerte influencia aristotélica, Alonso López Pinciano comenta que, en el corral de comedias, muchas personas se entretenían con los múltiples disturbios públicos que allí acaecían. Así, Hugo, uno de los dialogantes, expresa regodeo frente a los altercados entre otros espectadores:

Mas, dexada aparte, no es malo el entretenimiento que aquí se goza con muchas y varias cosas: con ver tanta gente unida; (...) pues, las renzillas sobre este banco es mío, y este asiento fué puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios dello; (...) ¿Pues qué, quando a la parte de las damas andan los moxicones sobre los asientos, y alguna vez sobre los zelos? ¿Pues qué, quando llueven sin nublado sobre los que están debaxo dellas? (1953: III, 290-291)

Las palabras de Hugo no son reprehendidas por sus compañeros, sino tan solo matizadas. Fadrique responde: “Todas estas cosas que decís son por cierto de mucho entretenimiento, mas el mayor del mundo es el emplear el hombre el tiempo en lo que es de su gusto; y hay personas que no gustan de las cosas que decís” (1953: III, 291). En esta conversación, se revela que muchos miembros de la audiencia disfrutaban de ser testigos de incidentes, sin ningún afán de reportarlos para preservar el orden.

¹⁶ Otro tema distinto lo constituyen los representantes del poder que vigilaban a los espectadores. En las normativas de 1590, se estipulan las funciones de los llamados Comisarios, quienes, con la ayuda de un alguacil, controlaban que no hubiera “desórdenes ni deshonestidades” (Davis y Varey, 1997: 29). Antes que mantener una posición fija, parecían andar en una suerte de patrulla ocupándose de tareas varias, como controlar la recaudación de dinero, o que ningún hombre se adentre en la cazuela. En las ordenanzas de 1608 y 1615, se amplían y especifican las funciones de aquello que Luis Estepa Pinilla entiende como una primera versión primitiva de los “alguaciles de comedias” (1992: 259-260). Por otro lado, en el reglamento de 1615, nos enteramos de la presencia de un “Alguazil de la Casa y Corte de su Magestad”, con la potestad para visitar diversos teatros (Varey y Shergold, 1971: 56-57). Aproximadamente hacia 1630, como muestra Shergold (1967: 391), nos hallamos con un Alcalde de la Sala de Alcaldes y Corte sentado a un costado del escenario, inspeccionando lo que ocurriera en escena. Más allá de estas figuras a cargo del orden, sabemos que los miembros de la compañía se hallaban al acecho de “memoriones” entre el público, que procuraban memorizar las piezas para luego venderlas ilegalmente a otras compañías.

Algo similar hallamos en *El día de fiesta por la tarde* (1660), de Juan de Zabaleta, varias décadas más tarde. En esta pieza, exponente de los inicios del costumbrismo en España (González Ramírez, 2010a), leemos sobre una espectadora en la cazuela que observa una riña en el sector de los bancos, en la planta baja. Sin intenciones de transmitir lo acontecido a las autoridades pertinentes, la mujer se aprovecha del desmán para intimar con uno de los pendencieros, con la esperanza de que éste le obsequie unas frutas.¹⁷ En otra obra costumbrista, *Los peligros de Madrid* (publicado en 1646), Baptista Remiro de Navarra exhibe que los miembros de la audiencia que se indignaban con el alboroto e intentaban imponer orden, eran objeto de burlas crueles. Por ejemplo, desde la cazuela, “Doña Veleja hizo señas a un caballero con un pañuelo, y él respondió con otro a la seña cuando allí fue el juicio: saltó una doña Marina Peral, encrespada como gato que le pisaron la cola” (2016: 487). Posteriormente, esta Marina Peral, guardiana del decoro, será referida como “relamida”, cualidad que, en este contexto, era familiar a “remilgada”, forma despectiva para aludir a un excesivo apego a la ley y la moralidad pública.¹⁸

De nuevo, en *El día de fiesta por la tarde* (1660), Juan de Zabaleta pone de relieve que, antes que ayudar a mantener el orden público, los espectadores preferían pasar el rato participando de prácticas de observación de carácter lascivo, que atentaban contra el recato pregonado por la Iglesia. El autor ilustra a un hombre que se adentra en el vestuario femenino antes de que empiece el espectáculo: “por aguardar entretenido, se va al vestuario. Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Pónese enfrente de una a

¹⁷ “Ve un limero que, metiendo el hombro por entre dos hombres, le dice cerca del oído que aquella señora que está dándose golpes en la rodilla con el abanico dice que se ha holgado mucho de haberle visto tan airoso en la pendencia, que le pague una docena de limes. El hombre mira a la cazuela: ve que es la que le ha contentado; da el dinero que se le pide y envíale a decir que tome todo lo demás que gustare. ¡Oh, cómo huelen a demonio estas limas!” (Zabaleta, 2016: 267).

¹⁸ Covarrubias define “relamido” “el que trae el rostro muy luciente o habla melifluo; comparación tomada del gato, que se lame las manos y con ellas se lava y unta el rostro” (2006: 1400).

quien está calzando su criada (...) No aparta el hombre los ojos de ella” (2016: 266). Con un claro placer voyerístico, el espectador anhela conocer la intimidad de una actriz, quien no se atreve a obstruirle la mirada, ante el temor de suscitar una potencial represalia contra la compañía teatral. Zabaleta demuestra cómo tal espectador, en una ostensible demostración de poder, convierte a la actriz en un objeto de deseo (“Estos objetos nunca se miran sin grande riesgo del alma”; Zabaleta, 2016: 266). Más adelante, el mismo hombre inspecciona a las mujeres de la cazuela, y escoge a una a la distancia, con quien procura interactuar a través de señas: “Tarda nuestro hombre en sosegar poco más que el ruido que levantó la pendencia, y luego mira al puesto de las mujeres (...) hace juicio de las caras, vásele la voluntad a la que mejor le ha parecido y hácele con algún recato señas” (2016: 267).¹⁹

Queremos ser claros: no afirmamos que, en el establecimiento teatral, los súbditos no reportaban los delitos de sus coetáneos, o tendían a hacerlo menos que en otros espacios sociales. Una idea así debería ser apoyada con evidencia empírica que demostrara, efectivamente, una menor cantidad de denuncias de infracciones ocurridas en el corral respecto a otros sitios. Dicho esto, sí proponemos que, según los testimonios literarios analizados, muchos miembros de la audiencia manifestaban desinterés en ser “los ojos y las orejas del rey”, y optaban por vigilar y observar su derredor solamente para complacerse con el prevalente bullicio.

¹⁹ Debe añadirse, por otro lado, la denuncia de Crespi de Borja al entretenimiento de la comedia. En 1649, este moralista nos detalla, quizá exageradamente, las prácticas interpersonales entre los espectadores: “¿Qué es el estar desde la una hasta que se comienza la comedia, galanteando la gente moza y haciendo señas a las mujeres desde los balcones? ¿Qué son los patios para mujeres con que se atrae la gente? ¿Qué es el insolente modo de reconocerlas al salir de la comedia, haciéndose dos murallas la gente curiosa, ó, por mejor decir, lasciva, que con palabras y con acciones provocan á cuantas salen?” (citado en Cotarelo y Mori, 1904: 194). También es sugerente el escrito de Fr. Marco Antonio de Camos (1592): “Tur-. No sé como os mostráis favorable á las comedias, si sólo en el rato que se allega la gente y aguardan que comiencen la representación pasan deshonestidades y cosas de que Dios se ofende mucho” (citado en Cotarelo y Mori, 1904: 130); e igualmente interesante es el de D. José de Barcía y Zambrana (1690): “Ya pide galas, ya desea salir, ya quiere ver y ser vista, y ya te da qué llorar ó el casamiento desordenado ó el escándalo con que vive (...) Pues no te quejes de los disgustos que recibes de tu hija, puesto que regaste el veneno de su apetito con las aguas del teatro” (citado en Cotarelo y Mori, 1904: 83).

En estas páginas, nos preguntamos hasta qué punto algunas obras de teatro reforzaron prácticas de observación con fines reservados, o sea, para preservar lo observado en la intimidad; prácticas que, según ya vimos, no eran extrañas al entorno del corral. Esta pregunta remite a una floreciente corriente de estudios sobre el comportamiento social en el entorno teatral. Por ejemplo, David J. Amelang (2018) planteó que, de camino al teatro o dentro de él, el público empleaba tácticas performáticas para incrementar su reputación ante los ojos de los demás; por ejemplo, mediante el alquiler de carruajes o mediante el consumo de frutas o confituras. Tiempo antes, William Egginton ya había sugerido que los hombres del sector de los mosqueteros vestían atuendos costosos, para aparentar mayor distinción de la que realmente gozaban en la cotidianeidad, aprendiendo y adaptando el arte de la apariencia que los actores desplegaban sobre el escenario (1996: 409). Desde una perspectiva radicalmente diferente, Ted Bergman (2021) analizó cómo determinadas piezas (como jácaras y comedias de valentón) impulsaban a los espectadores a comulgar con criminales y/o cuestionar las facultades de las autoridades, difundiendo modos de actuar y de comprender el mundo ajenos a los ideales y valores del Estado y la Iglesia. En nuestra opinión, Elizabeth M. Cruz Petersen (2016) fue quien mejor explicó el fenómeno por el cual los miembros de la audiencia se adueñaban de prácticas y hábitos que transcurrían en escena y en las gradas. Desde el marco teórico de la somaestética (*somaesthetics*), la crítica argumentó que, a través de un proceso de empatía, los espectadores incorporaban actitudes físicas y emocionales de los personajes de ficción y de los asistentes al corral, y las adaptaban para expresar su propia experiencia.²⁰

²⁰ “Furthermore, they [playgoers] reacted to their environment by “empathetically” responding to others (be it prompted by actors, fellow playgoers, and/or the *corral*’s architectural design), displaying behavior and adopting habits that permeated their lives outside the theatrical realm, in a form of experiential/performative somaesthetics. Far from a passive mirror of society, theater established an active relationship between actors and audience” (2016: 124).

A continuación, veremos cómo dos piezas de Lope de Vega impulsaron en el público prácticas de observación que rivalizaban con el mecanismo de control basado en la delación. Para ello, estudiaremos cómo *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* disponen en escena espacios sociales (el Arenal de Sevilla y el Sotillo en Madrid) que, en muchas formas, se asemejaban al corral de comedias. Al desvanecer los límites entre fantasía y realidad, los personajes en el escenario podrán modelar la conducta de los miembros de la audiencia. Así, estimularán a los espectadores a observarse y vigilarse entre sí con fines reservados, al menos en el ámbito del establecimiento teatral.

En el Arenal y en el corral: *El Arenal de Sevilla*

En *El Arenal de Sevilla*, Lope de Vega escoge como espacio dramático la zona del Arenal, donde se hallaba el puerto de Sevilla desde 1475.²¹ Puerta de entrada y de salida con el Nuevo Mundo, durante el siglo XVI y una parte del XVII, el Arenal se destacó por su intensa actividad comercial. Sobre las orillas del río Guadalquivir, concurría una multitud de pasajeros y de mercancías provenientes de (o con rumbo a) las Indias. El Arenal era, además, un centro de operaciones para numerosos tipos de artesanos (como toneleros, cesteros, esparteros, cordoneros) y de trabajadores no especializados (cargadores, carretilleros, palanquines, porteadores y barqueros, entre otros).²² Allí también funcionaba un conjunto de burdeles (lo que se conocía

²¹ Como explican María Dolores Pérez Murillo, Jesús M. De la Casa Rivas, Antonio Dueñas Olmo y Ángeles López Díaz, antes de 1475, el puerto se hallaba “ubicado al pie de la Puerta Real y bajo la muralla de la calla Goles y barrio de Dársena” (1982: 276). Tras la apertura de la Casa de la Contratación en 1503, el puerto de Sevilla se mudará a la zona del Arenal. Respecto a las delimitaciones geográficas de este espacio, Ramón María Serrera Contreras explica que, “el Arenal en su acepción más clásica y restringida, el que fuera cantado por poetas y literatos del Siglo de Oro y plasmado en imágenes por artistas de todas las nacionalidades, ofrecía una configuración espacial más reducida, extendiéndose entre la Torre del Oro y el puente de barcas frente a la puerta de Triana, y desde la muralla de la ciudad hasta el Guadalquivir” (2014: 171).

²² Tal vitalidad económica no duraría demasiado: “En los primeros años de la centuria todavía se mantenían las apariencias de bonanza y esplendor en la capital hispalense. Pero en 1631-40, el volumen general del tráfico con Indias ya se había reducido en un 50%” (Serrera Contreras, 2014: 174). En las décadas siguientes, la terrible peste

como la Mancebía); en las cercanías, un mercado de productos robados, llamado el “Monte del Baratillo”.²³ En definitiva, el Arenal constituía un lugar neurálgico, donde aquellos que día a día iban de paseo se entremezclaban con “pícaros y rufianes, chamarileros y prostitutas del cercano Compás de la Laguna, clérigos y beneficiados de la vecina catedral, comerciantes e inquisidores, carreteros y vendedores de todo tipo de géneros, soldados y marineros del puerto relacionados con la Carrera de Indias” (Serrera Contreras, 2007: 171-173).

Por nuestra parte, nos interesa destacar que el Arenal era un entorno de contradicciones: sujeto a una intensa vigilancia, era a su vez un foco de desorden público. Por el puerto, pícaros y malhechores robaban, estafaban y vendían su mercadería; representantes de la Justicia sevillana pendenciaban con pasajeros de las flotas (entre ellos, numerosos soldados españoles);²⁴ en varias casas de juego, el “vicio nefando había encontrado (...) su gran refugio”, y muchachos y hombres mayores entablaban relaciones homosexuales (Herrera Puga, 1971: 318); y muchas trabajadoras sexuales, sin la debida autorización, ofrecían sus servicios en las calles (Perry, 1990: 139). Dicho esto, como explica Domínguez Ortiz, el Arenal era un espejo de la Triana, donde “se daban los dos extremos: más libertad de costumbres, y a la vez la presencia del temible Tribunal de la Inquisición, siempre sospechosos de extranjeros, sobre todo de los procedentes de países septentrionales” (2006: 50-51). También sobre el Arenal velaban distintos mecanismos de vigilancia: oficiales de la Aduana controlaban a las personas y a las mercancías que salían y llegaban; doctores visitaban cada ocho días los burdeles para verificar el estado de salud de las trabajadoras sexuales, según unas ordenanzas de 1570 (Perry, 1990: 137); alguaciles y corchetes

de 1649 y la competencia de Cádiz por el monopolio con el comercio de las Indias, acabarán por mermar el esplendor comercial de Sevilla.

²³ En *Rinconete y Cortadillo*, leemos que los dos pícaros “habíanse despedido, antes que el salto hiciesen, de los que hasta allí los habían sustentado, y otro día vendieron las camisas en el malbaratillo que se hace fuera de la Puerta del Arenal, y dellas hicieron veinte reales” (2013: 170).

²⁴ Por ejemplo, en *El diablo cojuelo*, al que nos dedicaremos en el último capítulo, leemos que “el Cojuelo madrugó sin dormir, dejando al compañero en Triana, para espiar en Sevilla lo que pasaba acerca de las causas de los dos, revolviendo de paso dos o tres pendencias en el Arenal” (1984: 174).

rondaban asiduamente procurando prevenir y detectar infracciones, y cumplir con otras funciones específicas, como “cerrar y calafatear debidamente las puertas, husillos y trozos aportillados a la muralla” para prevenir riadas (Domínguez Ortiz, 2006: 59);²⁵ unos centinelas se encargaban de dar la voz de alarma ante la presencia de corsarios enemigos, especialmente argelinos, que se paseaban “por todas las mares de Levante y Poniente, sin ningún temor” (citado en Rodríguez Marín, 1905: 65); y, como ya vimos, mucho súbditos se observaban entre sí para denunciarse, de acuerdo a los incentivos provistos por el derecho penal español. No menos importante, sobre el Arenal se exhibía el esplendor de la Justicia, pues varias ejecuciones públicas solían acaecer en el Postigo del Aceite (Pérez Murillo, de la Casa Rivas, Dueñas Olmo y López Días, 1982: 287).

A pesar de que el Arenal tenía dos caras (asidua vigilancia y disturbios públicos), *El arenal de Sevilla* se concentra en solo una de ellas. Coincidimos con Márquez Villanueva cuando, sobre la pieza de Lope, afirmaba que “no existe autoridad que aspire (ni aun se atreva) a imponer en el Arenal ninguna ley y cada uno asume allí las consecuencias nudas e inmediatas de su conducta” (2012: 201). Ciertamente, en la obra, los representantes de la Ley, como los oficiales de la aduana, brillan por su ausencia. Por otro lado, los alguaciles presentes destacan por su ineptitud para atrapar delincuentes. En este contexto de alboroto, en las siguientes páginas, analizaremos cómo, a través de los personajes en escena, *El Arenal de Sevilla* incentivó a que los espectadores se observen y vigilen con fines reservados, y a que desatiendan el rol de ser “los ojos y las orejas del rey”.

Lope de Vega escribe *El arenal de Sevilla* en 1603, según José Homero Arjona (1937), y la publica en 1618, en la onceava parte de sus comedias. La pieza comienza con una rápida

²⁵ Según sabemos, se sucedieron fuertes riadas en los años de 1591, 1592 y 1593, que especialmente castigaban a los vecinos del Arenal y la Triana (Pérez Murillo, de la Casa Rivas, Dueñas Olmo y López Días, 1982: 281).

sucesión de cuadros costumbristas de cierta comicidad, en la que numerosos personajes se desplazan por el Arenal (dos jóvenes nobles se conocen por accidente y se enamoran; unos moriscos presos de galeras estafan a un forastero; una mujer mulata se queja del trato que recibe de dos criados; unos soldados juegan en una tienda; dos generales comparten noticias militares y otros asuntos personales).²⁶ Esta serie desprolija de episodios pronto se ordena, en el segundo y tercer acto, en un típico drama de capa y espada: el personaje Lope (que iba a partir a las Indias fugitivo de la Justicia, pero debe quedarse en Sevilla al ser víctima de un violento robo) entabla una relación con la joven Laura, que lo alberga y lo cuida en su casa. Mientras tanto, Lucinda, otra joven noble, llega de Medina del Campo, disfrazada de gitana, resuelta a recobrar su honra y a recuperar a su examante Lope. Más adelante, también de Medina del Campo arribará Alberto, enamorado de Lucinda, dispuesto a vengarse de Lope por un altercado pasado. Luego de varios desencuentros, Lope y Laura reafirman su amor, y Lucinda, resignada, acaba casándose con Alberto. Más allá de la trama amorosa, durante toda la obra se recrea y se celebra el espacio del Arenal, el “auténtico protagonista de la obra”, según menciona Ramón María Serrera Contreras (2007: 155).²⁷

Hasta ahora, los críticos de *El arenal de Sevilla* pusieron de relieve el carácter dinámico y confuso del Arenal. Kay E. Weston (1971) mostró cómo, en distintos aspectos de la obra, prevalece la temática de las apariencias y la transformación; por ejemplo, en la acción dramática y en el lenguaje. Wise (2021) postuló que la pieza de Lope de Vega, aunque pueda parecer desprolija, ilustra en verdad una elaborada poética para captar un entorno definido por el intenso flujo de mercancías trasatlánticas. Francisco Márquez Villanueva interpretó que Lope contrasta

²⁶ Todas las citas de *El arenal de Sevilla* provienen de la edición de Manuel Cornejo, incluida en la parte onceava de las *Comedias de Lope de Vega* (2012), editada por Laura Fernández y Gonzalo Pontón. Primero coloco el número de acto y luego el número de página.

²⁷ “El argumento en sí viene a ser como un pretexto literario para describir el Arenal” (Serrera Contreras, 2007: 155).

el Arenal, en su novedad y vitalidad, con la anquilosada tierra de Medina del Campo, de donde proceden algunos personajes: “nadie allí [en el Arenal] reposa, calla ni pernocta porque su razón de ser postula el transcurso de una perenne aventura cambiante” (2012: 201).²⁸

Por nuestra parte, nos interesa indagar en cómo Lope zanjó la distancia entre el Arenal con el corral de comedias, de modo que el público teatral pudiera temporalmente sentirse como una concurrencia en el puerto sevillano. Para ello, no debemos creer que el autor concibió recursos escenográficos extraordinarios. Según se desprende del trabajo de José María Ruano de la Haza, *El arenal de Sevilla* habría contado con una escenografía relativamente sencilla, con telas pintadas con barcos y galeras.²⁹ Ante la carencia escénica, Lope sí dispuso efectos especiales sonoros que revitalizaban la ilusión dramática; por ejemplo, disparos de piezas y de arcabuces al final del segundo y del tercer acto.

Aún más importante, el autor se valió del guion y de la gestualidad, para hacerle creer a la audiencia que en realidad se hallaba a orillas del río Guadalquivir. En cada acto, se alude a una muchedumbre que se acerca al puerto sevillano para disfrutar de eventos insignes, vinculados con el comercio con Nueva España y con el poderío militar español. En este contexto, los personajes en escena referirán a la multitud en el establecimiento teatral como una concurrencia presente en el puerto de Sevilla. Por ejemplo, Florelo, exultante, exclama “a ver tantas galeras / cubre sus blancas riberas / agora infinita gente. / Que no hay hombre, no hay mujer, / que no salga al Arenal / a mirar grandeza tal / cual nunca se espera ver” (2012: II. 534). También, Urbana resalta “Todo está de gente lleno”, a lo que Don Lope replica “Hoy no habrá lugar vacío,

²⁸ También Barbara Kurtz ha destacado la confusión y el bullicio del Arenal en la obra de Lope, aunque la crítica resalta su importancia como “símbolo evocador” a través del cual se conectan diversas esferas dramáticas y temáticas (1985: 102-103).

²⁹ Como explica José María Ruano de la Haza, “el objetivo que perseguían los actores y decoradores de la Comedia no era crear la ilusión de la realidad. No pretendían convencer al público de que el tablado se había transformado milagrosamente en la sala de una casa particular” (2000: 159).

/ que no ha quedado persona / en Sevilla, desde el alba, / que no salga a ver la salva / y al gran don Juan de Cardona” (2012: II. 564). En estos ejemplos, imaginamos a los actores hablando de frente al público, con gestos de asombro, mientras recorrían con la mirada los distintos sectores del corral. De este modo, Lope fortalecía la fantasía de que los espectadores se encontraban en el tumultuoso Arenal, donde, como decía Márquez Villanueva, no existía ninguna ley o autoridad (2012: 201).

Especialmente, queremos resaltar cómo Lope procuró desmontar las diferencias entre los personajes de ficción y los espectadores del corral, transformándolos a todos en una muchedumbre indistinguible en el Arenal. Al respecto, debemos advertir que los actores en escena asumían el rol de una audiencia sorprendida, no solo ante la multitud que los rodeaba, como ya vimos, sino ante los barcos y las galeras en el río (Weston, 1971: 223).³⁰ Aún más importante, los personajes afianzaban su identificación con los espectadores, al expresar pensamientos y sensaciones que, en ese mismo momento, éstos podían estar teniendo en el establecimiento teatral. Por ejemplo, Laura se lamentará de que “apenas habrá lugar / de donde se pueda ver” (2012: II. 558), queja recurrente en el sitio de los “mosqueteros” y en las filas traseras de la cazuela.³¹ O, por ejemplo, en una brevísima escena, vemos un Aguador “con un cántaro y su cestilla de anís” (I. 510), a semejanza de los vendedores de agua, frutas y alojas en los corrales.³² Allí, el soldado Guillén le pregunta a Alvarado “¿Queréis beber?”; éste responde

³⁰ Concordamos con Key E. Weston cuando escribe que “the fictional world of the Arenal also seems not to be totally separate from the world of reality, for the coming and going of vessels in the river and the recurring salvos from the ships make an audience of the players” (1971: 223).

³¹ Por ejemplo, respecto a la elevación del escenario en el Corral del Príncipe, Allen comenta que “the situation of the groundlings (*mosqueteros*) standing in the yard would be less satisfactory [que los de aquellos en las gradas], even moved back as they were to behind the barrier which separated them from the raised taburetes and the stage” (1983: 32-33).

³² Davis y Varey datan la venta de agua y fruta desde 1586 en el corral del Príncipe y de la Cruz (1997: 32). En 1610, se añade aloja; en 1615, confitura (Davis y Varey, 1997: 33). Dicho esto, según Rachel Ball, ya en 1587 se dispone la venta de aloja en los corrales (2013: 68). Además, la autora documenta que en 1612 un tal Juan de Jarava había pedido licencia para vender “*aloja*, wine, fruit, and other snacks” (2013: 69).

“¡Bien quisiera...!” (I. 510); y se realiza una rápida transacción comercial. Este pequeño interludio, sin ninguna función argumental, replicaba intercambios verbales que bien podían estar ocurriendo en el establecimiento teatral, fusionando simbólicamente a los personajes ficcionales con el público.

Al eliminar las barreras que separaban a los personajes de los espectadores, Lope permitía que éstos pudieran adoptar el protagonismo de los primeros. De hecho, los actores en escena podían modelar actitudes que los miembros de la audiencia podían reproducir desde sus lugares en el corral. Entre estas actitudes, encontramos prácticas de observación con fines reservados. Por ejemplo, a la búsqueda de Lope, Lucinda y Florelo se adentran en el Arenal de Sevilla. Allí, Florelo anima a su señora Lucinda a que inspeccione sus alrededores, pues quizás hallaba a Lope. Así, el muchacho expresa “Mira que en este Arenal / se vieron los que en su vida / se pensaron ver” (2012: II. 537). El criado dispone el Arenal (y por asociación, el corral) como un entorno en donde, si uno prestaba la debida atención, podía reencontrarse con alguien supuestamente perdido para siempre. En este sentido, mediante la superposición entre personajes y espectadores, Florelo enseña una vía de acción a los miembros de la audiencia, para que éstos pasen el tiempo observando a la muchedumbre, intentando detectar alguna cara familiar.

Nos interesa que Lope estimule a las espectadoras a levantar la cabeza y observar atentamente a las personas que las rodeaban, en contra del decoro pregonado por la Iglesia. Melveena McKendrick ya advertía que el público femenino compartía con las actrices “a degree of unsupervised freedom that released them from the traditional polarised categories of virtuous woman (silent, reticent, passive, house-bond) and whore” (2004: 23). Desde esta perspectiva, el corral se convertía “a worrying echo of the female activities on stage” (2004: 23). La novedad de *El arenal de Sevilla* es que, al tornar a las mujeres en escena en una audiencia, activamente

impulsaba a aquellas en la audiencia a comportarse por igual, explotando la libertad intrínseca al corral. Por ejemplo, Urbina exhortará a Laura (y a las concurrentes) a examinar a los hombres en torno a ellas solo por deleite:

Anda agora, que aunque esté
una mujer obligada,
no puede estar tan atada
que no alcance a lo que ve.
¿No has visto en el campo, acaso,
atado un buey o un jumento
que no tiene más sustento
ni puede alargar el paso
de lo que la sogá alcanza?
Pues eso mismo ha de hacer
la cautelosa mujer
mientras no intenta mudanza.
Si don Lope te guardare
y, en fin, le tienes amor,
pace todo alrededor
lo que la sogá alcanzare
(...)
Pues, mira
qué hierba de estas te agrada. (2012: II. 558-9)

Urbana persuade a Laura de que estar en pareja no implicaba ser ciega a las personas alrededor de ellas. En el Arenal, Laura podía divertirse en “pacer” las cercanías sin mancillar su honra ni la del amado. Tal “pacer” podría compararse, por ejemplo, con la inspección que, en la pieza de Zabaleta, un espectador hacía sobre las caras de las espectadoras en la cazuela (“hace juicio de las caras”). En la cazuela y en los aposentos, numerosas mujeres podían seguir el consejo de Urbana y dirigir la atención hacia el resto de los miembros de la audiencia.

Por otro lado, a través del personaje de Laura, se dispone como modelo de conducta femenina la exhibición, esto es, no ya el placer de observar a los otros, sino de ser observada por los demás. Al principio de la obra, Laura desestimaré cualquier recato frente a los ojos de los hombres en el Arenal. Mientras Laura elogia la apariencia de un extranjero, Urbana exhorta a su señora, “echa el manto, el rostro enluta”; actitud que ésta rechaza: “¿Qué importa cuando me vea / un forastero?” (2012: I. 489). La secuencia no carece de ironía; al sugerirle a su dueña que se cubra la cara con un manto, Urbana lejos está de proponerle una conducta decorosa, sino todo lo contrario. Como explican Laura R. Bass y Amanda Wunder, la moda de taparse la cara se vinculaba fuertemente con la opulencia y la ostentación de Sevilla. Así, “for all her charms the *tapada* encapsulated the perils of the metropolis: anonymity in a city of some 200,000 souls, the seductive dangers of New World wealth, unchecked social mobility, and the changing place of women in the evolving cityscape” (2009: 114).³³ En particular, gracias al anonimato provisto por el velo, las mujeres tapadas fueron asociadas con el tropo de la seducción e incluso de la infidelidad (2009: 115). Antes que seguir un propósito moralista, cuando Urbana le recomienda a Laura que esconda el semblante, le ofrece a su dueña una oportunidad para “anonymous, flirtatious encounters” (2009: 120); y contrariaba, por demás, la legislación contra las mujeres tapadas, publicada en 1590, y reimpressa en 1594 y 1600.

Dicho esto, con la fuerza de una declaración de principios, Laura rechaza cubrirse la cara, y abraza la exhibición ante personas desconocidas. Tal actitud a orillas del río Guadalquivir se ajustaba bien a las circunstancias del público femenino en el corral. La mujer tapada en la calle podía, guarecida en el anonimato, intimar con diversos hombres en la vía pública. En un espacio multitudinario como el corral, Laura demuestra otra forma de interacción. A la distancia, era un

³³ Las autoras añaden que “as visual representations of *tapadas* reveal, the mantle treated the viewer to provocative peeks of the richly brocaded underskirts and rows of expensive trims beneath the outer layer” (Bass y Wunder, 2009: 114).

mecanismo de seducción no ya cubrirse el rostro, sino todo lo contrario, darlo a conocer a los cuantiosos extraños en las distintas secciones del corral. El personaje de Laura servía especialmente de modelo para aquellas espectadoras que, inicialmente, preferían el recato, escondiéndose detrás de mantos o de celosías, según leemos en un escrito moralista anónimo entre 1640 y 1670:

Pero si tantas virtudes halla en las comedias, si son tan honestas y decentes y la escuela mejor de las virtudes, diga ¿por qué razón los hombres graves á las mujeres castas se avergüenzan de asistir á ellas en público? ¿Por qué los unos guardan sus frentes con las celosías y las otras con sus mantos? ¿Por qué no van con la cara descubierta á los teatros como á los templos? Porque sin duda se avergüenza, naturalmente, la razón de dejarse vencer del apetito. (Citado en Cotarelo y Mori, 1904: 150)

En este texto moralista, se manifiesta que muchos hombres guardan sus frentes “con las celosías y las otras con sus mantos”. Por el contrario, Laura animará al público femenino en general, tanto en los aposentos como en la cazuela, a exhibirse ante los demás.

Al promocionar el deleite de observarse con extraños, los personajes de Florelo, Laura y Urbana reflejan un tono lascivo que no era excepcional en la primera etapa teatral de Lope. En sus piezas tempranas de capa y espada, como explica Ignacio Arellano, sobresale la “poca importancia de los ‘casos de honra’ tanto en el universo ideológico como en la trama argumental” (1996: 46).³⁴ Por el contrario, en estas comedias, numerosos personajes participan de divertimentos con alto grado de erotismo. *El Arenal de Sevilla* se destaca por fortalecer prácticas igualmente indecorosas entre el público del corral. A través de Laura, Florelo y Urbana, el dramaturgo impulsa desde la ficción un juego de miradas libidinoso que, según nos decía Juan

³⁴ En su estudio, Arellano (1996) no incluye *El arenal de Sevilla*. El crítico analiza, entre otras, *El acero de Madrid*, *La francesilla*, *La viuda valenciana*, *Los locos de Valencia* y *La bella malmaridada*. Similarmente, Joan Oleza ha escrito del primer Lope que es un “Lope desenfadado, irreverente, de exaltada concepción vitalista, poco sujeto a coartadas moralizadoras, muy cercano al teatro de los actores-autores, y a la comedia italiana, e impregnado de un sentido dionisiaco del placer y de la conducta humana” (1991: 181).

de Zabaleta, ya tenía lugar en el establecimiento teatral. A semejanza de Laura, Zabaleta comentaba que las mujeres en la fila delantera de la cazuela “iban a ver y ser vistas” (2016: 270). Asimismo, Zabaleta recriminaba a aquellos hombres que, antes de enfocarse en la comedia, inspeccionaban a la audiencia femenina (“No es la cazuela lo que vuesa merced entró a ver, señor mío, sino la comedia”; 2016: 267) y le hacían señas. De este modo, mediante los personajes en escena, Lope incitaba a los espectadores a pasar el rato observándose mutuamente.

A través de estos ejemplos, no queremos decir que Lope de Vega persuade a los espectadores a no vigilarse para detectar delitos, informar a las autoridades y así preservar el orden público. Dicho esto, el autor sí los empuja a observarse y a conservar lo observado en el seno de la intimidad. Precisamente, en diversas instancias de *El arenal de Sevilla*, Lope de Vega nos muestra personajes que se complacen reteniendo información que, en principio, podía ser de gran utilidad para las autoridades. Los soldados de la Corona, en su retorno a la sociedad civil, antes que representar modelos de conducta virtuosa, afines a un discurso oficial sobre la magnanimidad del ejército español, revelaban mayor familiaridad con el hampa de la picaresca.³⁵ Ahora bien, en el acto I, cuatro soldados se distinguen porque, en lugar de acatar o quebrantar la ley, optan por contemplar pasivamente diversos hechos ilícitos en el Arenal. Estos soldados no solo demuestran cabal desinterés por los incentivos económicos para ser “los ojos y las orejas del rey”, sino que además se contentan en la inacción, compartiendo lo visto y lo oído entre ellos solos. Así, en el primer acto, los vemos desembarcar de la flota acompañados de dos prisioneros turcos (2012: I. 500). En lugar de supervisarlos, les brindarán a tales prisioneros suficiente libertad de acción para estafar a un forastero. Ante las quejas de la víctima, los soldados se echarán a reír y se mofarán de su ingenuidad (“El hombre es algo pardal”; 2012: I. 505); aún

³⁵ Al respecto, sobre las condiciones de vida y las prácticas discursivas de los veteranos de guerra en las ciudades de España, ver el capítulo 5 de Miguel Martínez (2016: 167-208).

más, le recomendarán que desista de cualquier intento por recuperar su dinero (“Ojos que los vieron ir / no los verán más en Francia”; 2012: I. 505-6). De este modo, los soldados se rehúsan a vigilar a los prisioneros, y, en lugar de ello, observan con regocijo los delitos de éstos, a quienes debían controlar.

Poco después, estos cuatro personajes advierten que sus pares soldados se enfrentan a las cuchilladas con unos corchetes. Lope presenta al público una contienda aparentemente frecuente en Sevilla, entre autoridades militares y locales. Más que la contienda en sí, nos interesa que los cuatro soldados, en lugar de acompañar a los suyos o defender a los otros, eligen la inacción, permitiendo que la pelea siga su curso en el trasfondo. Así, uno de los soldados, Carreño, advertirá la pendencia (“¿Cuchilladas son aquellas?”); otro de ellos, Alvarado, propondrá: “Que sean; / no nos metamos en ellas” (2012: I. 509). Los cuatro soldados se limitarán a observar el escándalo y hasta a hacerlo objeto de meditación; así, Guillen afirma que “nunca esta contienda fiera / acaban de reducilla / los corchetes de Sevilla / y soldados de galera”; a lo cual Carreño agrega: “Es, como en los animales, / secreta naturaleza” (2012: I. 509-510). En posición de espectadores ante un caso de desorden público, los soldados comentan la trama como si perteneciera al régimen de la ficción. Inmediatamente después, un ladrón sale corriendo en escena; detrás de él, un alguacil lo persigue, pidiendo a los gritos que alguien lo ayude a detenerlo (“¡Tengan al ladrón!”; 2012: I. 510). Ante el pedido del oficial, la indiferencia de los soldados se hará más patente. Aún más importante, estos soldados se dedicarán a mirar entretenidos toda la secuencia, apostando sobre la suerte del criminal (“Yo fio / que no le coja esta vez”, dirá Alvarado), y admirándose del desenlace: “¡Qué salto dio!” (2012: I. 510), exclamará Guillén. A los ojos del público, los cuatro soldados se presentan como otra audiencia

ante infracciones criminales; si vigilan sus alrededores, lo hacen solo por entretenimiento personal, desistiendo de participar en la preservación del orden.

Estos cuadros ilustran a los espectadores una actitud de pasiva contemplación ante acontecimientos de desorden público. Tales espectadores, que se identificaban con una muchedumbre en el Arenal, fácilmente podían también identificarse con los personajes de los soldados, y entregarse al regocijo de observar hechos de delincuencia en el escenario y en el ámbito del corral. Es decir que, como los cuatro soldados, los miembros de la audiencia podían vigilar el establecimiento teatral, solo para divertirse captando diversas infracciones. Ya Alonso Pinciano aludía al divertimento de presenciar “las rencillas sobre este banco” (1953: III, 290). Estas rencillas podían tornarse violentas (como lo indica Zabaleta, en la “cazuela arman unos mozuelos una pendencia con los cobradores”, provocando “confusión y el alboroto”, 2016: 272) y, como ha estudiado Ted Bergman, extenderse al resto de la ciudad (2021: 13-51). Al respecto, los cuatro soldados le ejemplifican al público un modo de responder ante tales tumultos: adscribirles el carácter de espectáculos y recrearse ante ellos, en lugar de reportarlos y de colaborar con las autoridades.

En otra instancia, Lope de Vega vuelve a hacer hincapié en actos de vigilancia que no se dirigen a cooperar con los representantes de la Justicia. Para ello, el autor suple simbólicamente la ausente mirada de los oficiales de la aduana con la de Laura. En el puerto del Arenal, numerosas autoridades inspeccionaban a las personas y a los productos que éstos entraban y sacaban; autoridades a las que el viajero Camillo Borghese recomendaba sobornar: “A las guardas de la aduana y a las del dinero y a las sobreguardas contentarlas con lo menos que pudieran” (citado en Morel-Fatio, 1878: 245). En una obra en la que se retratan diversas facetas del Arenal, los oficiales aduaneros brillan por su ausencia. En estas circunstancias, las palabras

de Laura adquieren un nuevo matiz. Laura no es más que una noble admirada por el flujo de mercancías. Dicho esto, frente a la omisión de los empleados en el puerto, Laura sobresale como la única figura que nos detalla, a modo de inventario, la mercadería que arriba y en manos de quién:

Por cuchillos el francés,
mercerías, y rüán,
lleva aceite; el alemán
trae lienzo, fustán, gantés.
Carga vino de Alanís,
hierro trae el vizcaíno;
el cuartón, el tiro, el pino,
el indiano el ámbar gris.
La perla, el oro, la plata,
palo de Campeche, cueros:
toda esta arena es dineros. (2012: I. 487-488)

Mediante un ojo atento que clasifica todo lo que registra, Laura evoca un guardia aduanero, que enumera los productos que llegan y sus orígenes. Lope enfatiza cómo, en el ámbito del Arenal, una vigilancia al servicio del orden público cede a otra que se resguarda en la intimidad. Así, la inspección de los oficiales, que examina aquello que se oculta a los ojos, deja lugar a una contemplación simplemente recreativa, ocupada en elaborar, a grandes trazos, un retrato del Arenal como “una plaza universal” (2012: I. 508). En este sentido, en contraposición con una autoridad, no es coincidencia que Laura explicita su desinterés por los objetos que se esconden a la vista; sobre el tesoro que va a las Indias, opinará que “como cubierto se embarca, / no mueve mis pasos tardos” (2012: I. 486).

Hasta ahora, nos hemos concentrado en prácticas de observación visuales en las que participan los personajes y los espectadores. Sin embargo, *El arenal de Sevilla* también realza el

empleo de las facultades auditivas para inspeccionar el mundo exterior. En el acto II, Lucinda pone de relieve cómo los sujetos pobres pueden hábilmente oír conversaciones ajenas:

Estos hombres son soldados;
mal hago en no me atrever,
porque podrían saber
del dueño de mis cuidados.
No soy pobre, que, en efeto,
si en esta ocasión lo fuera,
su conversación rompiera
aunque hablaran más secreto.
¡Oh, quién le pudiera hurtar,
por lograr mi pensamiento,
a un pobre el atrevimiento
con que entra en cualquier lugar!
Pero es justo que se aparte
la diferencia en los dos,
porque, como el pobre es Dios,
entra por cualquiera parte;
que, aunque dos quieran hablarse
por el más secreto modo,
como Dios lo entiende todo,
es imposible guardarse. (2012: II. 543-544)

Lucinda adjudica a los más carenciados un estatus omnipresente, capaces de entrar en lugares vedados y enterarse de los secretos de los demás. Las palabras de Lucinda sugieren una paradójica dinámica de poder. Mientras las clases acomodadas tienden a invisibilizar con desprecio a quienes perciben como sus inferiores, éstos a su vez se enriquecen con la información valiosa de las primeras. Desde esta perspectiva, Lucinda presenta a la pobreza como una versión ideal de “los ojos y las orejas del rey”; como si fueran ojos y orejas desparramados

en la naturaleza, según vimos en el grabado de El Bosco, el sujeto pobre constituye un agente potencialmente idóneo de vigilancia, con la facultad de transmitir cualquier infracción a las autoridades, y de este modo preservar el cumplimiento de las leyes y las normas.

Ahora bien, interesantemente, Lucinda visualiza al sujeto pobre como un agente del desorden. Por ejemplo, subraya el carácter disruptivo de éste cuando señala su capacidad para “romper” conversaciones ajenas, y para atravesar cualquier pared (“entra en cualquier lugar” y “entra por cualquier parte”). Asimismo, en las palabras finales de Lucinda, “es imposible guardarse”, sobresale un tono derrotista ante la idea de que la pobreza hallaba ojos y oídos en los lugares más remotos. De este modo, antes que constituir un instrumento para la armonía del reino, Lucinda presenta a los pobres como una amenaza para la estabilidad general.

Aún más importante, la obra sugiere que los carenciados podían aprovecharse de los secretos de los otros no necesariamente para ser “los ojos y las orejas del rey”. Por ejemplo, Lucinda deseaba ser pobre, para conocer la ubicación de su amado Lope. En el contexto del corral de comedias, mientras Lucinda alababa la destreza auditiva de los más desposeídos, un público popular amontonado en la planta baja intentaba escuchar lo que transcurría en el escenario, para disfrutar del espectáculo. Al enfatizar la capacidad de los pobres para romper conversaciones, Lucinda animaba a los miembros de la audiencia a descifrar aquello que se decía en escena, a pesar de las distracciones obvias que acarrearía hallarse en una multitud. De la misma forma, los impulsaba a poner la oreja, para divertimento personal, en las interacciones de otros espectadores, aquellos otros “espectáculos” en las gradas del establecimiento teatral.

Debemos recordar que Cervantes destacaba, respecto al pueblo gitano, el talento para conocer información valiosa de figuras más poderosas, con otros propósitos antes que ser “los ojos y las orejas del rey”. Según vimos en el capítulo 1, *La gitanilla* hacía hincapié en las

aptitudes de unas gitanas para adentrarse en casas de nobles y obtener datos, para la seguridad de la comunidad romaní. Por ejemplo, luego de conocer a Juan por primera vez, Preciosa debía confirmar que éste era quien decía ser; para ello, ingresó en la residencia de su padre, mientras la abuela exprimía los secretos de los criados afuera (2013: 62). Similarmente, Lope asocia al sujeto gitano con la habilidad para moverse libremente por distintos espacios y para vincularse con otros a escondidas. Precisamente, disfrazada de gitana, Lucinda logra llegar a Sevilla y relacionarse de encubierto con Lope por algunos meses: “Conforme a quien soy, / como tuviera licencia, / yo llegara a su presencia / menos oculta que voy” (2012: II. 535).³⁶ Al igual que Cervantes, también Lope parece retomar la corriente acusación de espionaje que se lanzaba contra la comunidad romaní. En *Restauración política de España* (1619), Sancho de Moncada expresa que “son espías y traidores a la Corona (...) entran con facilidad en tierras de enemigos y saben las lenguas de todo” (citado en Sánchez-Ortega, 1991: 84).

Por otra parte, en su alabanza a la pobreza, Lucinda volvía al público más popular en objeto de atención para las clases más acomodadas ubicadas en los pisos superiores. No creemos que la audiencia noble oyera mucho mejor que los espectadores de la cazuela o de la planta baja. Sin embargo, Lucinda sí lleva a que los sectores más acomodados se interesaran en aquello que transcurría en espacios más carenciados, para descubrir actitudes dignas de elogio o de imitación. Graciosamente, Lucinda conmina a los nobles a “hurtarle” a los pobres lo poco que tenían, el “atrevimiento” para atravesar metafóricamente cualquier pared. Como vemos, *El arenal de Sevilla* ilustra diversos modos en que uno podía enriquecerse observando y recolectando información de los otros, sin intenciones de colaborar con la Justicia.

³⁶ Ahora bien, a diferencia de Preciosa, Lucinda no consigue efectivamente escapar a los peligros a través de sus espectáculos callejeros, cuando casi sufre el oprobio de ser desnudada en frente de los soldados Fajardo y Castellano (2012: II. 549). Más adelante, en el acto tercero, también Lope y su criado se disfrazarán de gitanos para eludir la mirada vigilante de Alberto y los soldados en la casa de Laura: “Como os vistáis de gitanos, / podéis entrar y salir, / porque estos han de venir / con las armas en las manos / y no os han de conocer” (2012: III. 592).

Dicho esto, no queremos decir que la obra compele a los espectadores a renunciar a cualquier práctica de vigilancia, incluida aquella destinada a la seguridad personal. De hecho, mientras que, según vimos, la pieza alienta a los espectadores a observarse mutuamente con un fin enteramente recreacional, en el plano de la acción dramática, Lope de Vega despliega personajes que constantemente son vulnerables al crimen de Sevilla. Por ejemplo, cuando Lope ordena a su criado a perseguir a Laura y averiguar dónde ésta vive, se queda solo e indefenso en la peligrosa noche del Arenal. Allí, Lope pagará el precio de su desidia, cuando unos ladrones le roben y lo acuchillen (2012: I. 529-31). En este sentido, en distintas instancias, *El Arenal de Sevilla* le manifiesta al público la importancia de velar por la propia seguridad en ambientes concurridos. Los cuantiosos espectadores que eran testigos de cómo un Ladrón robaba a Fajardo y Castellano, eran a su vez advertidos de gitanos que hacían de las suyas en el establecimiento teatral: “dos gitanos que hacían / barrenos y que vivían / de sus manos (...) en el corral” (2012: III. 592). Por otro lado, Lucinda y su criado (que se hará pasar por alguacil) sembrarán la confusión entre todos los personajes en el tercer acto, volviéndose un dúo memorablemente impúdico; ambos anticipan en el escenario el famoso caso del “alguacil y el gitano”, una banda delictiva que operaba en los caminos de Carmona hacia 1615, sobre la que se elaborarían dramas y canciones populares.³⁷ A través del argumento de la historia, Lope advierte a los espectadores que se cuiden a sí mismos en entornos multitudinarios como el Arenal y el corral.

A pesar de estas advertencias, en *El arenal de Sevilla*, prevalece un ambiente lúdico y relajado. Aunque la pieza lejos está de conminar a la audiencia a que no vigile sus alrededores y reporte infracciones, sí la distrae con un horizonte de posibilidades en que uno puede observarse y disfrutar privadamente de tal información. El final de la obra coincide con el inicio de un nuevo espectáculo, la entrada del Conde de Niebla. Los arcabuces truenan y una “gran tiniebla”

³⁷ Sobre la popularidad del caso en la cultura popular de la época, ver Herrera Puga (1974: 284).

(2012: III. 606) rodea a los personajes. Este evento insigne, antes que inspirar respeto por el poderío militar español, ofrecía una nueva oportunidad para que el público pudiera pasear su atención en los alrededores del corral, sin ningún afán de colaborar con las autoridades.³⁸ En efecto, la vistosa llegada del Conde, con toda su niebla, dificultará visualizar la presencia de algún corsario enemigo, de esos que se paseaban “por todas las mares de Levante y Poniente, sin ningún temor” (citado en Rodríguez Marín, 1905: 65). Por el contrario, escudados por la humareda en el escenario y el telón que cubría una parte del techo del corral,³⁹ los espectadores podrán entregarse al placer de observar y ser observados con la confianza de hallarse bajo un manto de anonimato.

Entre el corral y el Soto: *Santiago el Verde*

En *Santiago el Verde*, publicada en 1620 en la parte trecena de sus *Comedias*,⁴⁰ Lope de Vega despliega la celebración del Sotillo (también conocida como Santiago el Verde), en la que los habitantes de Madrid se reunían en las afueras de la ciudad para festejar el inicio de la primavera. En esta obra, el autor reproduce una común fórmula argumental en el teatro español del XVII: dos amigas, Celia y Teodora, aman al mismo hombre, Don García; sin embargo, éste quiere a una sola de ellas, Celia, quien, por orden de su hermano, debe casarse con un caballero (Don Rodrigo) a quien jamás conoció. La acción dramática gira en torno a cómo Don García y Celia

³⁸ Por razones diferentes, también Márquez Villanueva entenderá que este evento no infunde respeto o miedo en la población por el poder militar de España. Para el crítico, Lope de Vega enfatiza que la artificialidad y espectacularidad del ejército español sirven para compensar la falta de victorias (2012: 230-233).

³⁹ Como explican Davis y Varey, en los corrales de comedias, “se solía extender un toldo encima del patio para dar sombra”, como lo demuestran las cuentas de pago del Corral de la Cruz y el Corral de la Pacheca entre 1582 y 1584 (1997: 56).

⁴⁰ Sobre el año de composición de la obra, Elsa Graciela Fiadino propone 1613, a partir de un manuscrito incompleto (1999: 577). Francisco Sáez Raposo, por su parte, refiere a un manuscrito autógrafo de 1615 (2013a: 48).

deben superar ingeniosamente diversos obstáculos para estar juntos, empresa que consiguen hacia el final, precipitando a su vez el casamiento entre Teodora y el hermano de Celia.

A pesar de la gastada trama amorosa, *Santiago el Verde* se destaca porque recrea esmeradamente la festividad del Sotillo, ubicada en el corazón de la pieza, durante todo el segundo acto. No sorprende, por lo tanto, que la obra haya sido empleada como fuente documental para recopilar información sobre la celebración de Santiago el Verde. Contra esta tendencia, recientemente, Francisco Sáez Raposo (2013a) analizó los recursos dramáticos que Lope utilizó para la construcción espacial del Soto. Por su parte, Elsa Graciela Fiadino (1999) puntualizó en aquellos aspectos teatrales, como el disfraz o el guion, que contribuyeron a conformar un ambiente de fiesta en la puesta en escena. En estas páginas, proponemos que *Santiago el Verde* incorporó al resto de los espectadores en su atmósfera festiva. Al igual que en *El Arenal de Sevilla*, a través de los personajes en el escenario, Lope empujó a los miembros de la audiencia a que se observen y vigilen mutuamente para atesorar lo descubierto en la intimidad, y que depongan su afán de ser “los ojos y las orejas del rey”.

El primero de mayo, los habitantes de Madrid se trasladaban más allá de la Puerta de Toledo, hacia una ermita consagrada a Santiago y San Felipe en una parcela de terreno denominada el Soto. Aquellos con mayores recursos lo hacían en coche o en caballo; los de menos, a pie (Deleito y Piñuela, 1926: 167).⁴¹ A orillas del río Manzanares, era frecuente tenderse sobre la frondosa vegetación de inicios de la primavera. Por la tarde y hasta bien entrada la noche, la gente se entregaba al ocio de la comida y la bebida; la danza y la música; y, sobre todo, como decía Zabaleta respecto al corral, a verse los unos con los otros (2016: 308). La fiesta

⁴¹ “A *Santiago el Verde* concurrían todas las clases sociales, desde el rey hasta el último villano. Las reales personas y las damas elegantes iban en carroza; el corregidor, los consejeros y otros altos personajes, en silla de mano; los hidalgos de más pergaminos que rentas contentábanse con una mula; los vecinos más pobres se resignaban a recorrer a pie el largo camino de empinadas cuestas, y las gentes alegres de los barrios populares solían organizar alborozadas cabalgatas sobre sendos pollinos” (Deleito y Piñuela, 1926: 167).

del Sotillo tenía un carácter fuertemente sensual, como notamos en el testimonio que nos deja el viajero Brunel:

La galantería de esa fiesta consiste principalmente en la afluencia de mujeres que se preparan para mostrarse allí deslumbradoras (...) Se las ve en diversas posturas en las carrozas de sus enamorados. Unas no se muestran allí sino a medias, y aparecen, o medio tapadas, o con las cortinas bajas, o hacen ostentación de sus vestidos y de su belleza. Las que no tienen galanes que puedan o quieran darle carrozas, se mantienen en dirección de la romería, y bordean las calle o caminos que a ellas conducen. No se debe hablar a las que llevan hombres consigo; a las demás se las puede decir cuanto se quiera de dulce, atrevido y libre sin que se ofendan. Es aquí parte de su libertad o libertinaje el pedir indiferentemente a quienes las acomoda, que las paguen limoncillos, barquillos, pastillas u otras golosinas, que se lleva para la romería. Lo envían a decir con las vendedoras, y es una descortesía no responder que tomen lo que gusten y se las pagara. (Citado en Deleito y Piñuela, 1926: 169-170)

En estas palabras, se destaca uno de los principales entretenimientos de Santiago el Verde: contemplar la profusión de mujeres que, tanto en coche como a pie, exhibían sus encantos como en una suerte de desfile. Por su parte, en su *Lisardo enamorado*, Alonso de Castillo Solórzano refleja que, en esta fecha, los hombres se recreaban observando especialmente a las damas de clases más acomodadas, que lucían como retrato de unas ninfas en las orillas del Manzanares: “En cuyo ameno sitio vimos el primor de la hermosura cifrado en las bizarras damas que entonces ocupaban las márgenes del claro río, que, por haberle sido el pasado invierno favorable con pluvias, estaba más caudaloso que otros años” (1947: 66).

El testimonio de Brunel nos ilustra cómo, en este contexto de festividad, hombres y mujeres aprovechaban para establecer relaciones interpersonales. Así, aquellos disfrutaban de la ocasión de poder decirles a éstas “cuanto se quiera de dulce, atrevido y libre sin que se ofendan”. Asimismo, también vemos que estas pasaban el rato devolviéndoles la mirada a aquellos,

pidiéndoles con “libertad o libertinaje” algún regalo. Aunque el viajero, quizá ingenuamente, aclarara que “no se debe hablar a las que llevan hombre consigo”, lo cierto es que, popularmente, se creía que el Soto era un caldo de cultivo para las infidelidades, como reza el siguiente canto incluido en *Santiago el Verde*: “En Santiago el Verde / me dieron celos (...) / Álamos del Soto, / ¿dónde está mi amor? / Si se fue con otro, / morireme yo” (2014: II. 446-447).⁴² Pedro Pérez de la Sala nos refiere a que era “día tan temido de los maridos por las quiebras a que su honra se veía expuesta, y de los amantes por los riesgos de sus bolsas, comprometidas por los petitorios de las damas de buena y de mala fama” (1890: 199). Como explica José del Corral, la fiesta “era ocasión de encuentros amorosos y todas clases de licencia” (1992: 111). Más allá de la perspectiva heteronormativa de Brunel, no debemos descartar encuentros homoeróticos tal vez ocultos detrás de la “verde celosía” (Lope de Vega, 2014: II. 469). En definitiva, en esta atmósfera de sensualidad del Sotillo, parecía imponerse como prioridad guardarse la información provista por los sentidos para uno mismo, desplazando a un segundo escalón cualquier incentivo por ser “los ojos y las orejas del Rey”, y colaborar con las autoridades para preservar el orden público.

En *Santiago el Verde*, Lope recrea el Soto, un sitio en el que acontecían prácticas sociales similares a las del establecimiento teatral. En este sentido, resulta ilustrativo cómo en su romance *Al Conde Duque habiendo visto la comedia de “Un Castigo dos Venganzas”* (1631), Antonio Hurtado de Mendoza identifica explícitamente al Sotillo con el corral:

Fui, señor, a la comedia / esta tarde, donde hallé / poco es pensar, un Madrid, / nada es decir, un Babel. / ¿Has visto en Santiago el Verde / el átomo de Aranjuez, / saco de la Corte, y surco / que baja en cada bajel? / Josafat sin juicio el río, / ciudad el campo, y todo él / valle de lágrimas, golfo / sin agua de vinos cien? / Has visto el Soto en la noche,

⁴² Todas las citas de *Santiago el Verde* provienen de la edición de Francisco Sáez Raposo, incluida en la treceava parte de las *Comedias de Lope de Vega* (2014).

/ que, florida la ancianez, / desempeña hermoso Juan / las tardanzas de Isabel? / Que de una y otra merienda / los viles tratos se ven, / campando el pernil de bravo / y el galán de pastel. / Así en gradas y aposentos / y en la cazuela miré / del plebeyo pasto humano / señas y turba soez; / senos, retretes, retiros / se inundaron de mujer / de hombre y fraile, ¿fraile digo? / Llenóse todo con él. / Celosías recoletas / fueron campaña y vergel / de la más cuerda matrona / y del más rígido juez. (Citado en Jauralde, 1995: 364-365)

El autor emplea la festividad del Sotillo para exponer los desmanes que ocurrían en el corral de comedias. En estos espacios, prevalecían “los viles tratos”. Así, el corral y el Soto posibilitaban que hombres y mujeres de diversas clases sociales permanecieran por algunas horas en un mismo lugar, y, aprovechándose de las distracciones proporcionadas por el espectáculo y la multitud circundante, se entregaran a un intercambio visual y verbal que escapaba al decoro pregonado por la Iglesia: “Así en gradas y aposentos / y en la cazuela miré / del plebeyo pasto humano / señas y turba soez”. Hurtado de Mendoza describe cómo aquellos en los aposentos se comunicaban con los de las gradas y la cazuela, entablándose así lazos a la distancia. El autor parece atribuir las señas hechas en el corral a un mismo “plebeyo pasto humano”, temporalmente borroneando las diferencias de clases y de género que separaban a las distintas partes del establecimiento. Con tal imagen del “pasto”, se enfatizaba una continuidad espacial entre los participantes, semejante a los que éstos disfrutaban durante la fiesta de Santiago el Verde.

Favorecido por la reconocida semejanza entre el Sotillo y el corral de comedias, Lope procurará desmontar las barreras entre la ficción y la realidad, y tornar a los espectadores del evento teatral en participantes de la fiesta de Santiago el Verde. Al respecto, ya Fiadino había sugerido que, en *Santiago el Verde*, convergen el espacio de la fiesta y del teatro (1999: 581), gracias a los disfraces, bailes y canciones en el escenario. En estas líneas, nos interesa destacar específicamente aquellos recursos mediante los que se incorpora al público en la ilusión dramática.

Al igual que en *El arenal de Sevilla*, no debemos exagerar en la complejidad de la puesta en escena. Como apunta Francisco Sáez Raposo, conjeturamos que Lope concibió primariamente telas pintadas que recreaban una vegetación primaveral, e incluso objetos tales como ramos, plantas y flores (2013a: 55). Dicho esto, proponemos que el autor se sirvió principalmente del discurso verbal y la gestualidad para referir a los miembros de la audiencia como concurrentes en el Soto: “Está de suerte / el campo, que ha sido el verte, / milagro” (2014: II. 443); “¡Qué notable gente acude!” (2014: II. 445); “Está de suerte el Soto, con la gente / que hoy le celebra, que se habrá perdido” (2014: II. 465); “¡Cuánta merienda se ve / por estos bosques tendida!” (2014: II. 440). En todos estos ejemplos, Lope permitía que los personajes se asombraran, mediante gestos y miradas, de la multitud que tenían en frente, como si ésta fuera la presente en el Sotillo. El personaje de Celia irá más lejos, cuando busque a su amado entre los espectadores, y se admire de la diversidad de rostros: “Parece que vas agora / con más cuidado mirando” (2014: II. 448-9), dice Teodora, a lo que Celia responde: “La gente y la variedad / da gusto” (2014: II. 449). También Lisardo intentará localizar a su hermana Celia entre la multitud, “Que se esconde sospechamos / vuestra esposa entre estos ramos” (2014: II. 454). Así, los personajes convierten a los numerosos espectadores en integrantes del espacio del Soto, trayendo la fiesta del Sotillo al corral de comedias.

Ahora bien, al tornar a los miembros de la audiencia en partícipes de la celebración del Sotillo, Lope les atribuyó un comportamiento lúdico y sensual, reforzando de esta forma prácticas ya comunes en el establecimiento teatral. En efecto, Santiago el Verde acontecía el primero de mayo, es decir, un día con fuerte reminiscencias paganas, en el que se festejaba “el renacer de la vegetación y la vida; una fiesta agraria de carácter no cristiano que no pudo resistir la tentación de añadirle a Santiago el apelativo de ‘El Verde’ y que además coincidía con las

fiestas de las *mayas*” (Fernández Montes, 1995: 147). En el mes de mayo en general, los españoles agasajaban los sentidos ante una variedad de espectáculos. Como explica Faldino, este mes “ejerció un efecto altamente beneficioso sobre las actividades artísticas, puesto que originaba numerosos pedidos de nuevas comedias para los corrales, de vestimentas, carros y esculturas para las procesiones y cuadros de conmemoración” (1999: 575). Esta mayor demanda por obras teatrales no solo entretenía y descansaba a la afición (a modo de eutropelia), sino que además beneficiaba a los hospitales e indirectamente repercutía por lo tanto en el bienestar global de la población. En mayo, por demás, el pueblo se entregaba a gozar del naciente verdor de la primavera. Según Faldino, “los vegetales se transmutan en símbolos amorosos y los amores pasan a ser símbolos de esplendor vegetal” (1999: 575). En este sentido, se creía que la fiesta del Sotillo era ocasión propicia para enamorarse, como lo demuestran los personajes en *Santiago el Verde*: “Buen día de amores hoy (...) De mil modos / hace amor sus dulces lances / en este dichoso mes” (2014: II. 429); “Mas sale el mayo galán / con su corona de flores, / renovando los colores / que vida a los campos dan (...) y todo comienza amar, / porque también se renueva / la sangre en que amor se ceba” (2014: II. 430).

De esta forma, Lope hace participantes a los espectadores de una festividad cargada de erotismo, donde sobran las oportunidades para que dos personas puedan conocerse y hablar disimuladamente, como lo apunta Celia: “allí tendremos lugar / de hablar más solos” (2014: I. 416). En este sentido, los personajes en escena frecuentemente expresan que, en esta fiesta de la cual el público era parte, el principal entretenimiento era mirarse los unos con los otros: “Ya llega Santiago el Verde, / estación que hace Madrid / a un soto, no más de a verse / todos juntos, como dicen, / que verse en el valle tienen / de Josafat” (2014: I. 415-416). Interesantemente, Lope emplea la misma analogía bíblica que Hurtado de Mendoza había usado para describir la

celebración del Sotillo: el Valle de Josafat. Según el libro de Joel (*La Biblia Santa*, 3.2, 12), en este espacio, se reunirían todos los pueblos para ser juzgados por Dios. Al comparar al Sotillo con el Valle de Josafat, Lope y Hurtado de Mendoza aluden a los asistentes a la fiesta como un conjunto heterogéneo de individuos que han relegado sus obligaciones religiosas a un segundo plano, y que se hacen acreedores por lo tanto del juicio divino. Para Lope, tal comparación no tiene un sentido condenatorio. Por el contrario, el autor sienta las bases para que los partícipes del Sotillo puedan relajarse por una tarde y desatender por un rato sus responsabilidades cotidianas. Al respecto, debe notarse que Santiago el Verde ilustraba cómo las ermitas de Santiago y de San Felipe, ubicadas en el Soto, eran en verdad un pretexto para que los españoles se juntaran a merendar en el campo y a deleitarse con la primavera, quedando toda dimensión religiosa del evento eclipsada ante un esparcimiento sensual. En cada representación de *Santiago el Verde*, entonces, Lope convocaba a los espectadores del corral a que se recrearan en una festividad con fuerte impronta pagana y erótica.

Ahora bien, como ya aclaramos, Lope de Vega se hallaba muy lejos de persuadir a los miembros del público a que no se vigilaran mutuamente y transmitieran información relevante a las autoridades para mantener el orden público. Sin embargo, sí los invitaba a dejar de lado, al menos por un rato, la intención de delatarse y de colaborar con la Justicia. En este sentido, para Sáez Raposo, el Sotillo constituía un ambiente de excepción respecto a la Corte: “Dentro de los límites del espacio civil imperan los mecanismos de coerción que las instancias de poder imponen con el objetivo de reprimir las pulsiones humanas, mientras que más allá de la frontera urbana se extiende un espacio de libertad donde es difícil, si no imposible, controlarlas” (2013a: 51). Aún más, aludiendo a las palabras de Lisardo (“Hoy, el más cuerdo en este bosque es loco”; 2012: II. 469), el crítico comenta que la fiesta del Santiago el Verde era “un mundo al revés que

abre sus puertas a la fantasía y, lo que es más importante, a la desinhibición de unos deseos y pasiones que el resto del año deben ser sofocados” (2013a: 53). Desde la perspectiva de Sáez Raposo, podríamos vincular al Soto con el carnaval en la Europa medieval, según lo teorizó Mijail Bajtin en *Rabelais and His World* (1984), de 1965, como un entorno en el que se libera lo reprimido y se trastoca el orden social. En estas páginas, no nos interesa alegar que, en la versión del Sotillo de Lope de Vega, se revierten las prácticas sociales de la Corte. Dicho esto, nos limitamos a afirmar que, en esta fiesta, los participantes son impulsados a preservar la información recopilada exclusivamente en un plano privado, y a apartarse del rol de ser “los ojos y las orejas del rey”.

Precisamente, a través de los personajes en escena, Lope de Vega adiestra a los espectadores a observarse y a reservarse para sí lo aprehendido. Por ejemplo, al igual que en *El arenal de Sevilla*, encontramos personajes que obtienen información valiosa para las autoridades, pero deciden conservarla para sí mismos. Ante diversos altercados en el espacio del Soto, Lucindo y Don García adoptan una posición relajada y contemplativa, como si todo ello se tratara de un espectáculo. Así, refieren a las peleas a cuchilladas que ocurren fuera de escena con ligereza, para luego distraerse con un baile (2014: II. 445).⁴³ De la misma forma, recordamos cómo, en *El Arenal de Sevilla*, varios soldados asumen a una actitud similar ante hechos de violencia, lo cual, a su vez, nos recordaba al tratado de El Pinciano, cuando se exponía como principal pasatiempo entretenerse con hechos de disturbio público en el corral.

Aún más interesante, en *Santiago el Verde*, Lope de Vega trivializa ante los espectadores la labor de aquellos súbditos que buscan ser “los ojos y las orejas del rey”. Así, en algunas oportunidades, Don García se presenta como una versión burlesca de los individuos que vigilan

⁴³ “Lucindo: ¿Qué es aquello? / Don García: Cuchilladas. / Lucindo: ¡Qué notable gente acude! / Don García: Con una que se desnude / se sacarán mil espadas. / Lucindo: Hacia acá vienen bailando. / Don García: Este regocijo es fiesta. / Lucindo: Gente de pandero es esta” (2014: II. 445).

sus entornos para mantener el orden público. Por ejemplo, en el segundo acto, Don García se halla atento al coche que traslada a Celia mientras cruza el río Manzanares. En efecto, como hallamos en un aviso de Barrionuevo, no era insólito que muchos de esos vehículos se anegaran, ante una subida de la corriente.⁴⁴ En la obra, el coche queda suspendido en el río, sus pasajeros naufragan, y al instante Don García se echa al agua y rescata a su amada (2014: II. 483). A los ojos de los presentes (entre ellos, Don Rodrigo), Don García se inviste de heroísmo, y se torna un ejemplo de súbdito virtuoso, que se encuentra en vela para preservar el orden en los dominios del reino. Sin embargo, los espectadores saben que, todo lo contrario, Don García vigilaba el coche con la esperanza de que éste se hundiera: “¡Plegue al cielo que te anegues, / coche, al entrar en el río” (2014: II. 483), por venganza y, eventualmente, para salvar a la dama y poder tenerla entre sus brazos. En este sentido, mientras que, en apariencia, Don García parece colaborar con las autoridades para conservar la paz, en el fondo, solo procuraba abrazar a una noble en frente de su futuro marido. Similarmente, al final del primer acto, el hermano de Celia la encuentra conversando a altas horas de la noche con Don García. Celia se excusa diciéndole al hermano que Don García la había defendido de unos muchachos que buscaron ultrajarla (2014: I. 422-423). En ambos casos, Lope de Vega nos muestra que Don García se hace pasar por un súbdito que se esmera por preservar el orden público, cuando en verdad solo quiere disfrutar de una relación clandestina con una noble. De este modo, en una atmósfera de comicidad, la obra presenta una versión irónica, carente de mérito, de aquellos que buscan ser “los ojos y las orejas del rey”.

⁴⁴ El 9 de agosto de 1658, “el día de Santiago el Verde se atascó en el río un coche de damas, sin que le pudiesen sacar dos mulas. Hicieron de ellas (de mulas), en hombros, dos que allí se hallaban y las mulas también, comenzando tras esto un agua tan recia, y a crecer tanto el buen Henares, que atropello con el coche y lo llevo más que de paso, haciéndole andar más de lo que su dueño quisiera” (1893: 134).

Por otro lado, Lope de Vega se presta principalmente de Teodora para incentivar al público femenino del corral (como veremos, especialmente aquel ubicado en los aposentos) a entregarse al mero placer de observarse con otros espectadores. Recién iniciada la comedia, Teodora le cuenta a su amiga que espía a un caballero desde su casa:

Este, desde mi ventana,
aunque escondida, estoy viendo,
amiga Celia, en abriendo
las tuyas por la mañana.
Allí le miro vestir,
tan curiosa y limpiamente,
que aunque decírtelo intente,
no te lo sabre decir. (2014: I. 360)

Teodora ejerce una mirada voyerista, que se satisface en percibir al otro en su intimidad. Se trata de un modo de ver unidireccional y secreto, pues Teodora se encuentra escondida detrás de su ventana. Esta noble refuerza en el escenario prácticas de observación que las espectadoras podían ejecutar en el establecimiento teatral. De hecho, a través del uso del presente y del presente progresivo (“estoy viendo”, “le veo”), podemos imaginar que Teodora recrea, a modo de demostración, su mirada voyerista, como si pudiera ver al caballero en frente de sí mientras habla con su amiga. Las palabras de Teodora resonaban fuertemente con el público femenino (aunque también con el masculino), localizado en los aposentos con celosías. Así, Teodora reflejaba el empleo estratégico de la ventana: mientras en la ciudad impera la vigilancia entre súbditos, pues “pocas cosas sin testigos / aquí [en la Corte] se pueden hacer” (2014: I. 360), en los balcones, se conseguía un punto de vista privilegiado donde esconder el cuerpo y espiar el cuerpo del otro. De la misma forma, las espectadoras en los aposentos cubiertos con celosías

podían complacerse observando disimuladamente a otros espectadores, ya sean hombres o mujeres, en sectores del corral más expuestos.

Más adelante, Teodora demuestra no ya el placer de observar, sino también el de exhibirse: “Comenzáronme a engañar / ciertas esperanzas vanas / de hablar con él algún día, / y, con aquesta ocasión, / abría de mi balcón / mil veces la celosía” (2014: I. 360). Es decir que la muchacha ilustra a la audiencia noble un uso estratégico de las celosías, a un tiempo para ocultarse y al otro para mostrarse, y así entablar una relación con alguien más a la distancia. Debemos aclarar que Teodora se vuelve modelo de acción para el público femenino en general, si tenemos en cuenta que las espectadoras en la cazuela y en los aposentos con rejas hallaban modos alternativos para cubrirse y luego descubrirse; por ejemplo, detrás de mantos, según ya vimos en el comentario anónimo de un moralista entre 1640 y 1670.

Nos interesa resaltar que Teodora le entregaba a la audiencia femenina una oportunidad para revertir dinámicas de poder de género relativas a la visión. La muchacha no solo ejemplifica una mirada voyerista que anhela la intimidad del otro, sino además una que cosifica al hombre y lo transforma en objeto de deseo. Por ejemplo, más arriba, veíamos que Castillo Solórzano entendía que una de las primordiales recreaciones de la fiesta del Sotillo era contemplar la profusión de mujeres sentadas en las orillas del Manzanares (1947: 66). En estas palabras, el autor comparaba a las muchachas del Soto con la convencional imagen clásica, recurrente en la literatura y la pintura, de las ninfas descansando desnudas en los márgenes del río. Lo mismo parece hacer Lucindo, cuando visualiza a las concurrentes al Sotillo (y, posiblemente, al público femenino del corral), como “ninfas de Madrid que abrasan / las aguas de sus riberas” (2014: II. 442). Constituía un tropo clásico la idea del hombre enamorado que concibe a la mujer como pintura, remitiéndonos quizá a la antigua asociación aristotélica de lo femenino como una

materia que puede ser moldeada. Lope ofrece a las espectadoras la chance de invertir los roles de género habituales en la sociedad, y experimentar un placer exclusivo a los hombres. En una carta en escena, el autor ya nos revelaba la posibilidad de que “las mujeres, cuando queremos, también sabemos ser hombres” (2014: II. 459). Con su mirada voyerista, Teodora convierte a Don García en una obra de arte: “Pasan de mi casa enfrente, / ¡ay Celia!, dos caballeros / de Granada, y los primeros / que he mirado atentamente. / El principal de los dos, / o me engaña alguna estrella, / es una figura bella / digna del pincel de Dios” (2014: I. 359). Poco más adelante, Celia y Teodora coinciden en que aquello que ésta vio no es un noble, sino una escultura: “Celia: Tú amas / una imagen. / Teodora: Bien le llamas / imagen. Un mármol quiero” (2014: I. 362). En este caso, tanto Teodora como Celia comprenden al hombre como un objeto (una pintura o una escultura) que puede ser gozada a través de la vista. Incluso, como indica Celia, un caballero podía ser atractivo visualmente solo a la distancia, pues también ocurría que “cerca es del infierno” (2014: I. 398). En esta primera parte, Teodora y Celia animan a las espectadoras a satisfacerse mirando sin ser vistas otras “obras de arte” en el corral, que podían atesorar en la memoria. De este modo, *Santiago el Verde* resalta a la audiencia femenina el placer de involucrarse en prácticas de observación que se congraciaban en cosificar a un tercero.

Ahora bien, por supuesto que, en el corral, las espectadoras disfrutaban de captar escenas íntimas que eran distintas respecto a aquellas con las que se entretenía Teodora. Mientras ésta se complacía al espiar a un hombre cambiándose de ropa, las mujeres en la audiencia accedían a otras formas de intimidad; por ejemplo, aquello que un espectador hacía cuando creía que, perdido entre la multitud, no estaba siendo visto por nadie, y se lanzaba a intercambiar miradas y señas con algún otro. O, por ejemplo, el modo en que un espectador reaccionaba ante los eventos en escena, cuando se olvidaba de que se hallaba en un lugar público y se dejaba arrastrar por la

ilusión dramática (“Sí, algunos oyentes ay tan blandos de carona, que lloran en comedias”, leemos en la poética de El Pinciano).⁴⁵

Asimismo, también la obra conmina a los espectadores masculinos a pasar el tiempo entregándose a prácticas de observación con fines reservados, especialmente a través del personaje de Don García. Inicialmente, Teodora y Celia se mofan de Don García porque vive en frente de una muchacha soltera, y sin embargo nunca levanta la cabeza para verla: “¡Que vivas, Teodora, enfrente, / y que un mozo tan galán / no haya mirado el balcón! / Él tiene la condición / de su caballo alazán (...) Que siempre camina / boca abajo” (2014: I. 362). Celia se ríe de aquellos caballeros ingenuos que pierden oportunidades para relacionarse con las muchachas ubicadas en las cercanías. La burla de Celia resonaba con fuerza en los cuantiosos hombres que en ese momento se hallaban, por ejemplo, en los aposentos, las gradas o la planta baja, y contaban con la posibilidad de intercambiar gestos y miradas con las numerosas “Teodoras” en el corral. Desde el principio, entonces, se presenta la figura necia de Don García como un antiejemple, o sea, un modelo a evitar.

Sin embargo, a lo largo de la obra, Don García progresivamente irá revirtiendo su imagen inicial, mostrando cada vez más habilidad para explotar las situaciones que se le presentan para interactuar discretamente con la mujer que ama. Ya en el acto II, en el espacio del Soto, Don García logra hacer notar su presencia, paradójicamente, al ocultarse a la vista. Celia se siente observada por el caballero, aun cuando no lo puede hallar: “No puede amor ni pueden mis cuidados, / que pienso que me mira don García / detrás de alguna verde celosía” (2014: II. 469). A través de la metáfora “verde celosía” (que ya destacamos anteriormente), Celia enfatiza cómo

⁴⁵ “Sí, algunos oyentes ay tan blandos de carona, que lloran en comedias; y los que, siendo de buen juyzio y espíritu, lloran, teniendo conmisericordia y lástima, será por ser la acción más trágica y triste de lo que convenía para la comedia” (1953: III, 24)

Don García manipula estratégicamente el entorno natural ya para esconderse, ya para exhibirse. Así, Don García alude específicamente aquellos hombres que, desde los aposentos, podían jugar con las celosías para entablar relaciones a la distancia. Alternativamente, también estimulaba a los espectadores que, localizados en otros sectores del corral más expuestos, pudieran inventarse sus propias “celosías”; por ejemplo, al taparse a la sombra de otros asistentes. Hacia el final, Don García llegará al límite de su destreza al conseguir, disfrazado de sastre, tocar el cuerpo de Celia cuando ésta se halla enfrente de su futuro marido. Mientras que, al principio del drama, Lope introducía a Don García como una pintura, en el desenlace, el caballero se comparará con un pintor, identificando por lo tanto a Celia con una obra de arte, cuando pretenda ser un sastre y le tome las medidas: “porque los sastres nacimos / con estrella de pintores, / diferenciando el oficio / en que ellos hacen las caras / y nosotros los vestidos. / Y así, sabemos los cuerpos / proporcionados y lindos, / como el arte del pintar, / por sus líneas y artificios” (2014: III. 545-546). La obra de Lope, por lo tanto, comienza confiriendo al público femenino la potestad de cosificar al hombre mediante la mirada. Sin embargo, a través del recorrido ficcional de Don García, también se alecciona al público masculino sobre la necesidad de levantar la cabeza y aprovechar las ocasiones que tengan para convertir a las damas en objeto de deseo.

Hasta ahora, nos hemos concentrado específicamente en instancias de observación a través de la vista. Dicho esto, no debemos olvidarnos que, en el corral, los espectadores participaban de la experiencia teatral a través de varios sentidos. Al respecto, Rachel Ball nos recuerda que la audiencia “also saw and heard each other; they ate confections and drank spiced *aloja*; they smelled the scents of the citrus fruits and confections their fellow spectators devoured and the odors resulting from a crowd of bodies” (2013: 62). En este contexto, no debe extrañarnos que el autor anónimo del *Diálogo de las comedias* (1620) denuncie que en el

establecimiento teatral se “está dando el demonio continuada batería al alma por todas sus puertas y sentidos, que los ojos ven tanto aderezo y adorno, los oídos oyen tantas agudezas, el olfato tanto olor y perfume, el tacto tanta blancura y regalo, el gusto tantas colaciones y meriendas” (citado Cotarelo y Mori, 1904: 214). La pieza de Lope de Vega recrudece la sensualidad de la experiencia teatral, al excitar aún más los sentidos de los espectadores. Más allá de recurrir a recursos visuales (como telas y objetos escenográficos que recordaban el verdor de la primavera) y auditivos (como canciones y música), el autor estimula específicamente el sentido del olfato en el público. Por ejemplo, en el primer acto, Don García se entromete en casa de Celia fingiendo vender almizcle (2014: I. 394). En su definición del término, Covarrubias comenta que tiene “un fragantísimo olor”, un “olor muy suave y subido” (2006: 135-136). También era símbolo “de lujo y prestigio”, de alto valor económico y con poderes medicinales (Oliván Santaliestra, 2012: 209). Es decir que Lope dispone en escena un perfume que atraía a los españoles tanto por su aroma como por su valor económico y medicinal.⁴⁶ Ahora bien, el autor no solo evoca el “fragantísimo olor” desde el plano discursivo; además posibilita que los miembros de la compañía empleen almizcle real en el escenario e incluso en otras partes del corral, transformando la pieza teatral en una verdadera experiencia multisensorial.

En esta atmósfera de sensualidad, *Santiago el Verde* anima a los espectadores a conformar relaciones interpersonales fundadas en el placer sensorial, particularmente en torno al olfato, el gusto y el tacto. Para ello, los personajes en escena exhibían y a la vez promovían una interacción basada en el intercambio de alimentos sabrosos. Tal práctica ya era habitual en el corral de comedias, como nos recordaba Rachel Ball (2013). David J. Amelang (2018) y Elizabeth M. Cruz Petersen (2016: 118) han señalado que los miembros de la audiencia consumían colaciones para demostrarle al resto que podían pagarlos, y así incrementar su

⁴⁶ Sobre el cambio en la percepción del almizcle en el siglo XVII y XVIII, ver Laura Oliván Santaliestra (2012).

reputación social ante los demás. También, como lo documenta Daniel Pineda Novo, podía ocurrir que el público empleara tales colaciones como proyectiles hacia los actores y/u otros espectadores (2000: 70). Por nuestra parte, nos interesa cómo los espectadores podían explotar confites, frutas y alojas como un vehículo para interactuar a la distancia. Precisamente, Zabaleta ya nos describe cómo una mujer envía a decir, por medio de un limero, que un hombre situado en los bancos le “pague una docena de limas”; a través del comerciante, aquel le responde que “tome todo lo demás de que gustare” (2016: 267). También en el entorno del Sotillo, Brunel manifestaba que las concurrentes acostumbraban a pedirles a los hombres “limoncillos, barquillos, pastillas u otras golosinas, que se lleva para la romería” (citado en Deleito y Piñuela, 1926: 170). En estas líneas, en *Santiago el Verde*, el criado de Don García se hace pasar por vendedor de suplicasiones. Tales suplicasiones consistían en “obleas plegadas, golosina de niños” (Covarrubias, 2006: 1453). Mediante la astucia del criado, Don García consigue hablar solapadamente con Celia y con Teodora, a espaldas de sus enamorados. Desde el escenario, por lo tanto, Lope de Vega fortalece prácticas presentes en el contexto del corral. Debemos agregar que tales prácticas iban más allá de intercambiarse mensajes, como lo muestran Zabaleta y Lope de Vega. A su vez, los espectadores consolidaban una relación que, aunque a la distancia, estaba definida por la sensualidad: los obsequiados podían degustar, olfatear y tocar las frutas, confites y alojas, como una forma indirecta (o, si se quiere, metonímica) de comenzar a disfrutar a los obsequiantes. Es decir que, en el corral, los espectadores no solo se hacían señas entre sí, sino que además forjaban vínculos cimentados en el goce sensual.

En este contexto, *Santiago el Verde* no alienta solamente interacciones de índole sensual, sino que además empuja a los espectadores a participar de prácticas de observación que iban más allá de la visualidad. Un ejemplo lo hallamos cuando Celia consigue inspeccionar el aposento de

Don García de forma indirecta, a través del discurso de Inés. En efecto, al regresar de la casa del caballero, Inés le ofrece a su dueña un retrato que, aunque oral, plasmaba a Don García y a su recámara desde una perspectiva multisensorial. Así, alude al tono de voz del hombre (“habla con cierta blandura, / que como dulce instrumento/ lisonjea los oídos”). Asimismo, hace hincapié en el “estremado” buen olor de él y de la posada, donde reposaban unos “damasquillos” y “nácares” (2014: I. 382-383). Celia se muestra palpablemente embelesada por el discurso de su criada, al punto de inquirir cómo se sentía la cama. Ante la curiosidad de su señora, Inés se burla (“¡Linda pregunta! / ¿Dormí yo con él?”; 2014: I. 384) y Celia bruscamente decide cambiar de tema, “Dejemos / de hablar en aqueste hidalgo, / que dicen que es el deseo / enfermedad de los ojos” (2014: I. 384). Aunque Celia refiere al amor como una enfermedad ocular, lo cierto es que, en toda esta escena, la dama logró apersonarse secretamente en la habitación del caballero a través de un medio auditivo (el relato de su criada), plagado de referencias relativas al olfato (y si hubiera sido por Celia, también a lo táctil, al preguntar sobre la cama). En este sentido, mediante el personaje de Celia, *Santiago el Verde* pone de relieve una observación multisensorial dirigida fundamentalmente a apreciar la intimidad del otro.⁴⁷

Como vemos, en *Santiago el Verde*, Lope de Vega anima a los espectadores a involucrarse en distintas prácticas de observación sin otro propósito que enriquecerse con la información obtenida. Dicho esto, al igual que en *El arenal de Sevilla*, también *Santiago el Verde* incluye en la acción dramática algunas reservas morales respecto a aquellos que perciben su entorno solamente para deleitar sus sentidos. En este sentido, Lope de Vega advierte sobre cómo los hombres y las mujeres pueden ser vulnerables al amor, capaz de desposeer a su víctima de la

⁴⁷ Un ejemplo similar lo hallamos al final de la obra. Cuando Don García finja ser sastre, dirá que empleó sus “cinco sentidos” para vestir a la dama (2014: III. 557), evocando en la imaginación del público una figura femenina desde una perspectiva multisensorial.

razón. Al respecto, a lo largo de la trama, los personajes insisten con la metáfora del amor como un criminal. Por ejemplo, en su poesía, Celia recitará: “Ajenos pensamientos, atrevidos / a darte más vitorias que despojos, / dieron dulce principio a mis enojos / y entraron a robar, desconocidos” (2014: I. 397). Más adelante, Don Rodrigo exclamará: “Tal vez amor al campo desafía. / Para matarme a mi sacó la espada / en este campo, aunque es vitoria mía, / pues siendo vuestros ojos salteadores, / salió a robarme y me mató de amores” (2014: II. 467). Tanto Celia como Don Rodrigo asocian el acto de enamorarse con el hecho de ser víctimas de un robo. Similarmente, Pedro, el criado de Don García, afirmará que “Los ojuelos me parecen / criminales al mirar” (2014: I. 418).

Sin embargo, el criado va más lejos, al personificar al amor como un funcionario de la Ley: “Las fregonas de Madrid / con sus rostros sin afeite, / son soplones del amor / y de su alguacil corchetes” (2014: I. 418). Al concebir que el amor tiene a su cargo un alguacil, y también soplones y corchetes, el criado compara el acto de enamorarse con el de sufrir un delito en manos de empleados judiciales. Además de burlarse de la corrupción de tales empleados, el criado se mofa de las “fregonas de Madrid”, al asociarlas con soplones y corchetes, es decir, figuras con un rol jerárquico ínfimo, famosas por ser traicioneras y desleales. Por lo tanto, el criado se las ingenia para expresar los males del individuo cuando se enamora, y al mismo tiempo deslegitimar la labor de los encargados de preservar el orden público en las ciudades, conectando de este modo la prevalencia de la enfermedad de amor con la depravación moral entre los representantes de la Justicia.

También Lope de Vega resaltará hasta qué punto, en entornos como el corral y el Soto, las personas podían abandonarse a observarse solo por goce sensual, y quedar desprotegidas ante los delincuentes. En este sentido, por ejemplo, Don Rodrigo caracteriza el campo del Soto con un

criminal capaz de absorber las pertenencias de quienes los habitan. Sobre una prenda que Celia perdió, Don Rodrigo dirá que “El campo es ladrón florido, / y querrala para hacer / más flores de su color” (2014: II. 451). Estas palabras de Don Rodrigo evocaban una creencia similar: la idea de que la fiesta del Sotillo era responsable del aumento de la actividad delictiva en Madrid, al arrastrar a nobles y criados por varias horas fuera de la ciudad, dejando sus propiedades y pertenencias descuidadas. Como escribe Pedro Pérez de la Sala, “los ladrones aprovechaban estos días de fiestas, en que las casas quedaban sin dueño y sin criados, para dar sus golpes más a mansalva” (1890: 201), ofreciéndonos como ejemplo uno de los avisos de Barrionuevo: “A la vuelta de la calle desbalijaron a una viuda con tal espacio, que se llevaron el estrado y cuanto tenía de provecho. Esperan hacer su tiro en días semejantes, donde la falta de gente los hace animosos para cualquier presa” (citado en Pérez de la Sala, 1890: 201).⁴⁸ Al respecto, debemos añadir que, en el siglo XVII, también se creía que, a semejanza de Santiago el Verde, el corral de comedias apartaba a los hombres de la vigilancia de su hacienda y aún más del reino. Es el caso, por ejemplo, de Ferrer (1613), que culpará al teatro de los avances de los ingleses sobre Cádiz:

Esto parece que quiso Cristo nuestro Señor dar a entender a España permitiendo que los herejes ingleses quemasen la primera vez los navíos de Cádiz estando toda la ciudad en una de estas comedias y tan embebecidas en ella, que habiéndose echado voz que avisaba haber entrado los ingleses en el puerto, pensaban los que asistían a la comedia que aquello era entremés, puesto que el efecto por si se lo hizo sentir y creer sin remedio. (Citado en Cotarelo y Mori, 1904: 255)

⁴⁸ En otro aviso, hallamos que unos bandidos interceptaron un carro que transportaba a una familia: “Habiendo ido en su coche a merendar al campo Alonso Piñón, milanés, hombre de negocios y muy rico, volviendo con su mujer ya de noche, se subió un hombre por detrás del coche y le metió por la espalda una aguja de esparteros que le paso de parte a parte, de que murió luego” (citado en Pérez de la Sala, 1890: 201). También José del Corral refiere a la criminalidad en días de fiesta del Sotillo (1992: 111).

Como en *El Arenal de Sevilla*, también en *Santiago el Verde* Lope sugiere que aquellos que se abandonan a prácticas de observación basadas exclusivamente en el placer sensorial, podían ser susceptibles a graves peligros, ya sea la enfermedad del amor, ya sean hurtos u otros delitos.

En su empresa teatral, Lope debió alcanzar un frágil equilibrio entre entretener a la audiencia y a la vez congeniar con las autoridades religiosas y monárquicas. Por un lado, al superponer el Soto con el corral, alentaba a los espectadores a observarse con fines reservados, haciendo más interactiva la experiencia teatral. Por otro lado, a través de un juego de metáforas, advertía al público que velara por su propia seguridad. En este último caso, el dramaturgo también reflejaba el afán de las autoridades por disciplinar la mirada y hacerla un instrumento de orden público. Precisamente, al alertar a la audiencia de que podía ser víctima de un delito, indirectamente la estimulaba a vigilar su derredor y reportar cualquier infracción. Dicho esto, como hemos estado viendo en estas páginas, en *Santiago el Verde*, predomina una atmósfera festiva, en la que se exhiben los frutos de observarse mutuamente a través de los cinco sentidos, con la única intención de atesorar lo percibido para sí. De esta manera, en el entorno del corral, Lope impulsó a los espectadores a entregarse a prácticas de observación exclusivamente recreacionales, que apartaban cualquier colaboración con las autoridades.

Conclusión

En el famoso entremés *El retablo de las maravillas* (1615), de Miguel de Cervantes, se nos muestra cómo dos embaucadores llegan a un pueblo y, con un pequeño teatro de marionetas, propician que los espectadores se inspeccionen sospechosamente los unos a los otros para detectar quién es cristiano viejo y quién carece de limpieza de sangre. En este sentido, nos hallamos con un evento espectacular en el que se potencia la vigilancia mutua entre pares, uno de

los mecanismos de control social más eficientes para las autoridades religiosas y monárquicas en la España de la temprana modernidad. Según Michael Gerli (1989), *El retablo de las maravillas* constituye una crítica a la poética teatral de Lope de Vega. En este sentido, no nos sorprende que *El arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* motiven en la audiencia conductas alternativas: al superponer los espacios sociales del corral de comedias, por un lado, con el Arenal de Sevilla y el Soto de Madrid, por el otro, Lope impele al público a apartar la mirada como un vehículo de denuncia, y a hacerla una vía exclusiva de esparcimiento. En las obras de Lope, la observación se torna una actividad lúdica, provechosa para agasajar los sentidos, y para conformar nuevas relaciones interpersonales por fuera de los cauces ordinarios y específicos a cada grupo social.

En el primer capítulo de esta tesis notábamos que, en *La gitanilla* y *El celoso extremeño*, los espectáculos callejeros sirven de herramientas para escapar a la vigilancia y a la represión en las urbes modernas de Sevilla y Madrid. Cervantes y Lope coinciden en el potencial destabilizador de ciertas *performances* artísticas respecto a los mecanismos de control en la sociedad. En lugar de evadir o neutralizar la mirada de los ministros de Justicia, Lope promueve prácticas de observación que pudieron haber interferido con el hábito de la delación, impulsado a través de premios y castigos por las autoridades. En el próximo capítulo, nos encontraremos con un caso más próximo al de *El retablo de las maravillas*: el de unos pliegos sueltos que, en el entorno de la vía pública, suscitan un estado de hipervigilancia entre el público.

Capítulo III: Hipervigilancia y sensacionalismo en la década de 1620: la herejía en las relaciones de sucesos, en el contexto de la biopolítica de Felipe IV

Introducción

En el capítulo 1, durante nuestra lectura de *La gitana*, destacábamos la comparación de la abuela de Preciosa con un Argos: “Nunca se apartaba della la gitana vieja, hecha su Argos, temerosa no se la despabilasen y traspusiesen” (2013: 33). La evocación del pastor de cien ojos no nos parece meramente ornamental, sino indicativa de un nuevo modo de habitar un espacio urbano modernizado, caracterizado por las diversas amenazas derivadas de la densidad poblacional. Así, a través de Argos, Cervantes cifra en la abuela una actitud de sumo miedo frente a la multitud anónima que la rodeaba en Madrid. En estas páginas, dirigiremos nuestra atención hacia aquellos productos culturales que tornaron a sus lectores en otros potenciales Argos. Mientras en el capítulo 2 analizamos cómo algunas obras de teatro socavaron la responsabilidad de los súbditos de ser “los ojos y los oídos del rey”, ahora nos hallamos con un caso contrario. De hecho, en este capítulo, proponemos que unas relaciones sensacionalistas de la década de 1620 sumen a la audiencia en un estado de hipervigilancia, es decir, una disposición emocional, física y social de extrema alarma, respecto a la expansión de la herejía en España. De este modo, exploraremos cómo tales relaciones de sucesos fueron poderosos agentes culturales que cimentaron formas alternativas de sentir, actuar y socializar en la ciudad, en unos años marcados por las medidas biopolíticas de Felipe IV para atraer extranjeros y aumentar la población. Aunque estas relaciones hagan más proclives al público a vigilar y denunciar a sus

prójimos, sería simplificado considerarlas meramente como herramientas propagandísticas al servicio de la Iglesia y/o la Monarquía, como concluiremos al final de este capítulo.

Sensacionalismo, biopolítica e hipervigilancia

En el siglo XIX, se originó el término “sensacionalista” para referir peyorativamente a ficciones y gacetas que, dirigidas a un público masivo, eran de cuestionable moralidad. Principalmente, las piezas sensacionalistas se caracterizaban no ya por conmover a los lectores (como lo dictaba la retórica clásica ciceroniana), sino por provocar una reacción visceral, emociones extremas (como el odio, el asco o el miedo) que despojaban al individuo de sus facultades críticas.¹ Para hacerlo, tales ficciones y gacetas se centraban en asuntos escandalosos, generalmente violentos o sexuales. En su análisis de relaciones de sucesos alemanas e inglesas, Joy Wiltenburg nos aclara que, si bien la palabra “sensacionalista” se formula en el siglo XIX, el fenómeno del sensacionalismo se remonta por lo menos a la floreciente prensa popular en el XVI: “the purveyance of emotionally charged content, mainly focused on violent crime, to a broad public” (2004: 1377): “Such features as emphasis on familial relationships, graphic descriptions of violence, and the inclusion of direct dialogue worked along with emotive language to enhance visceral effect” (2004: 1382). Precisamente, algunos críticos literarios no han dudado en calificar de sensacionalista a unos pliegos sueltos españoles de la temprana modernidad. Por ejemplo, en su famosa tipología, Henry Ettinghausén explica que, entre las noticias de carácter político y militar (“hard news”), pululaban otras más baratas, “imaginativas y sensacionalistas” (“soft porn”) (1996: 51-52), que narraban catástrofes naturales, milagros y crímenes sórdidos, entre otras cuestiones excepcionales. Por otra parte, Manuel Bernal y Carmen

¹ Para esta caracterización del “sensacionalismo”, nos basamos en Sergio Delgado Moya (2020: 202-204). El autor añade que los productos sensacionalistas del siglo XIX frecuentemente buscaban una reforma social y política a favor de sectores sociales menos privilegiados. También, hemos consultado Joy Wiltenburg (2004).

Espejo nos hablan de una clase de pliegos que “explota el interés del público por el suceso extraordinario”, empleando un “tono cada vez más sensacionalista” (2003: 133). En estas páginas, nos enfocaremos en unas relaciones de sucesos españolas que también entendemos como sensacionalistas, resaltando por sobre todo su capacidad para suscitar respuestas emocionales viscerales en las masas.

Ahora bien, algunos investigadores han propuesto que las relaciones en España buscaban impresionar vivamente al gran público, para aumentar la devoción popular ante la Iglesia y/o la Monarquía. Por ejemplo, sobre el conjunto de noticias de eventos prodigiosos, Agustín Redondo indicaba que “maneja efectivamente una pedagogía del miedo para exaltar los valores contrarreformistas y fortalecer tanto la monarquía como la iglesia” (1996: 297). Similarmente, María Sánchez-Pérez aborda una serie de casos definidos como “tremendistas” (por ejemplo, una madre que maldice a su hijo, o un grupo de protestantes que asesinan a católicos), y argumenta que una de las “finalidades de estos pliegos era precisamente arraigar virtudes, conmover al público y, de paso, apuntalar los valores y doctrinas del catolicismo” (2008: 12).² En este sentido, hasta podría interpretarse que estos pliegos contaban con una función disciplinante, para configurar sujetos más sumisos al orden religioso y/o político.³

No negamos que muchas relaciones de sucesos provocaban emociones intensas en las masas, y que frecuentemente podían predisponerlas a favor de los intereses de la Iglesia y/o la

² También Manuel Bernal y Carmen Espejo explican que las relaciones de sucesos “son susceptibles de una interpretación en clave alegórica, que los muestra casi invariablemente como una advertencia de Dios, una señal de su poder o de su ira, una ocasión para revisar las conciencias y regenerar la propia fe” (2003: 137-138). Para una posición similar, ver Wlad Godzich (1998: 112).

³ Pensamos particularmente en la interpretación de Anthony Cascardi sobre *La vida es sueño*. Siguiendo una lectura neoescolástica de la pieza, el crítico comprende a Segismundo como evidencia de un recorrido personal, en donde se acaba imponiendo una subjetividad basada en el autocontrol de los deseos, que evidencia una estrategia de poder absolutista y religiosa. A través del aprendizaje de Segismundo, Cascardi concluye que “a vision of the self as *requiring* a form of self-control that is also political (...) not so much by dominating subjects as by producing subjects who would not wish to escape its control” (1997: 125). También podríamos remontarnos, en términos muy generales, a las ideas esbozadas por José A. Maravall (1975) respecto a la cultura de masas en el siglo XVII.

Monarquía. Dicho esto, como nos recuerda Pedro Cátedra, nuestra mirada sería parcial si consideráramos tales pliegos sueltos simplemente como “medio de propaganda” eclesiástica y/o monárquica (2002: 103). Por un lado, estos pliegos podían ser valiosas herramientas no ya para la Iglesia y la Monarquía (como si se trataran de dos bloques homogéneos e insolubles), sino para facciones en disputa dentro (y entre) cada una de ellas (2002: 103). Por otro lado, y principalmente, estas relaciones de sucesos poseían “vectores de fuerza internos”, es decir, particularidades poéticas, retóricas y sociales (relativas a la producción, difusión y recepción), que mediaban y dificultaban el vínculo que podía existir entre la imprenta popular y la Iglesia y/o la Monarquía (2002: 103-104).⁴

En este capítulo, estudiaremos el sensacionalismo de los pliegos sueltos primordialmente como una herramienta comercial (por más que, además, pudiera resultar en beneficio de la institución eclesiástica y/o monárquica). Así, entendemos que las relaciones de sucesos suscitan emociones viscerales para atraer al público y venderse en el ajetreado mercado de pliegos sueltos de la temprana modernidad. Al respecto, D. W. Cruickshank (1978) ha puesto de relieve cómo, en una situación económica adversa, las imprentas españolas del siglo XVII (más pequeñas y numerosas respecto a las del XVI) dependían mayormente de la venta de literatura de cordel, caracterizada por tener bajo costo de producción y grandes tiradas (las cuales alcanzaban

⁴ Como escribe Pedro Cátedra, “Y, sin embargo, contando con que los pliegos sueltos serían susceptibles no sólo de funcionar como medio de propaganda y control de parte de ciertos poderes establecidos, eran también un instrumento al servicio de partes contrarias, sea en el terreno de la disputa, de la confrontación religiosa o de la política (...) Pero también, y sobre todo, la literatura de cordel se rige por vectores de fuerza internos que delimitarían esos mayores externos, que van desde su fisonomía puramente literaria, con sus peculiares condiciones retóricas y poéticas, su individualidad y, por tanto, originalidad que delimitarían -en el caso más extremo- pliego de pliego, y autor de autor, hasta la conformación de sus límites ya no sólo literarios, sino también sociales, culturales, acordes con una determinada manera de difundirse y arraigarse entre sus destinatarios” (2002: 103-104). Asimismo, también debemos recordar que Víctor Infantes de Miguel caracteriza a las relaciones de sucesos como un “género editorial”: “son textos breves de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial; implica, por tanto, una conciencia de información de los autores hacia un lector general (...) la *relación* se convierte en un género editorial (...) determinado por su condición impresa; conlleva, entonces, una cierta legislación que la regulariza (...) y una serie de características formales desde su concepción tipográfica hasta su difusión comercial” (1996: 208-209).

centenares de unidades por día).⁵ También los autores de las relaciones (frecuentemente, los mismos ciegos a cargo de la venta en la calle) escribían las piezas como un medio inmediato de subsistencia, ya sea comerciando directamente con la audiencia, o con otros mercaderes ciegos interesados en la compra al por mayor.⁶ De este modo, concebimos el sensacionalismo de los pliegos sueltos como un vehículo para seducir a un número más alto de consumidores y para adquirir ganancias superiores para todos los actores involucrados en la producción y transmisión del escrito.⁷ En estas líneas parece encuadrarse el trabajo de Elena del Río Parra, quien argumentó que algunas relaciones de sucesos elaboran una poética del asesinato (“poetics of murder”), para satisfacer a una emergente clientela sedienta de violencia, similares a los fanáticos modernos del género *true crime* (2019: 1). Así, la autora subraya que tales relaciones establecen una tipología de asesinos (como la del “bandido”), emplean *fait-divers*, y una estructura narrativa en la que se prioriza el crimen sobre el castigo, entre otros aspectos.

Por nuestra parte, nos centraremos en unos pliegos sueltos que, en lugar de aplacar una sed popular de violencia, se orientan a provocar miedo extremo al gran público, en el contexto de las medidas de Felipe IV para atraer extranjeros y aumentar la población. En las primeras décadas del siglo XVII, afamados escritores en materia política y económica proponen como

⁵ “Long-term capital investment is vital for a successful printing industry, especially if large firms are to be involved. I have argued elsewhere that Spanish printing-houses, like all Spanish industry, were eventually starved of capital investment. As I have suggested above, one result of this was that Spanish firms grew smaller and more numerous in the course of the Golden Age. A second, related result was that firms were forced to work on an increasingly short-term basis. The shortest-term basis of printing is jobbing, or ephemera. It could take years to print a great folio and many more years to recover the initial outlay in sales. On the other hand one press could print 1,500 copies of a single sheet of verses in a day. Folded twice to make a *pliego suelto*, the most rudimentary form of book, they could be sold in hundreds to middle-men the next day, and the money used to buy more paper, print another *pliego*, and so on” (1975: 815).

⁶ Para la labor de los ciegos en la literatura de cordel, nos basamos principalmente en Pedro Cátedra (2002: 101-170) y Julio Caro Baroja (1990: 43-74).

⁷ En este sentido, Cátedra nos recuerda que el interés de los pliegos sueltos no recaía tanto en su carácter de noticia, sino en “el aspecto escatológico”, aquello “que se enraíza y acaba enraizando mentalidades” (2002: 110). Por su parte, Caro Baroja referirá a las “pasiones desenfrenadas”, e incluso infernales, de la literatura de cordel (1990: 524).

principal problema de la decadencia en España la falta de población.⁸ Influidos especialmente por *Della Ragion di Stato* (1589) y *Delle Cause della Grandezza della Città* (1558), de Giovanni Botero (traducidas al español en 1593 por Antonio de Herrera), comprendieron que el mayor tesoro de la Monarquía era su pueblo, y por lo tanto concluyeron que, cuanto más alto fuera el número de súbditos, más elevadas serían las riquezas.⁹ Manuel Martín Rodríguez explica que diversos arbitristas prescinden de cifras concretas y comparativas entre las varias partes del reino, e instalan la noción de que toda España se encuentra mermada de habitantes, y que este hecho era la raíz de muchos otros problemas de tipo social, económico y político (1984: 58-61). Aunque generalmente los escritores no inquieren en las causas de la despoblación, Sancho de Moncada (1619) culpa a la peste de inicios del siglo, la expulsión de los moriscos y la escasez de matrimonios entre 1617 y 1618 (citado en Martín Rodríguez, 1984: 58). Hacia 1620, el “sentimiento de despoblación” llega a su punto máximo (Martín Rodríguez, 1984: 57). En 1618, tiene lugar la Consulta del Supremo Consejo de Castilla, ordenada por Felipe III para “remediar el miserable estado, en que se hallan sus vasallos”, lo cual implicaba abordar la decreciente población y la disminución de los bienes y la hacienda del reino.¹⁰

Pocos años después, influenciado por tal Consulta, Felipe IV adopta una serie de medidas para enfrentar la despoblación. Según Francisco Vázquez García, Felipe IV aplica un nuevo

⁸ Según los estudios de Manuel Martín Rodríguez, los escritores españoles empezaron a tomar consciencia del problema de la despoblación en la década de 1590 (1984: 56). Entre tales escritores, se incluyen González de Cellorigo (1600), Sancho de Moncada (1619), Fernández Navarrete (1626), Caxa de Leruela (1631) y Saavedra Fajardo (1640).

⁹ Para un análisis detallado sobre la recepción de Botero en España, ver Manuel Martín Rodríguez (1985: 418-426).

¹⁰ La consulta se encuentra glosada en la *Conservación de Monarquías* (1626), de Fernández Navarrete. Inicia de la siguiente forma: “Por Decreto de Vuestra Majestad de seis de junio del año pasado de mil seiscientos diez y ocho, remite V. M. al Presidente del Consejo una proposición (para que la trate en él) digna verdaderamente de la piedad y providencia de Príncipe tan cristiano y prudente, y tan deseoso del estado y conservación de esta Corona de Castilla, tan necesitada de remedio, cuanto la experiencia lo muestra: el cual contiene la priesa con que se va acabando, por las muchas levas de gente que se hacen cada día, y por la falta de hacienda que hay, y la imposibilidad que tienen los lugares de cumplir con lo que se les reparte, y cuán conveniente es acudir al remedio de daño tan grande y tan universal” (1982: 9). Por otra parte, debemos añadir que, en 1620, un *Memorial* de los doctores de la Universidad de Toledo insiste en que la merma de habitantes constituía uno de los principales desafíos de la Monarquía (Martín Rodríguez, 1984: 58).

modo de gobernar en España: la biopolítica. Basándose en los trabajos de Michel Foucault, Vázquez García define “biopolítica” como “la conducción de las conductas relacionadas con el ser humano en tanto organismo viviente, implicado por ello en una serie de procesos vitales de alcance colectivo” (2009: 5).¹¹ En otras palabras, el autor comprende que la biopolítica comienza cuando el pueblo se hace objeto de administración, y se vuelve blanco de políticas que procuran influir sobre sus actividades biológicas. El concepto se entrelaza íntimamente con el de la vigilancia, pues presupone dirigir la atención hacia la sociedad para confirmar que esta cumpla con ciertos estándares. Entre 1623 y 1625, Felipe IV, asesorado por el Conde Duque de Olivares, pondrá en marcha un conjunto de ordenanzas para que los habitantes en España se reproduzcan y la población crezca; entre ellas, beneficios impositivos para las familias que procreaban y la prohibición de la mancebía. En especial, nos interesan aquellas medidas que buscaban estimular el ingreso de extranjeros católicos mediante privilegios fiscales y políticos (Martín Rodríguez, 1984: 266; Elliott, 1986: 117; Vázquez García, 2009: 29).¹² En este contexto, en 1625, se conforma la Junta de Población y Comercio, entre cuyas tareas para reactivar la economía se incluía aumentar la inmigración a España (Vázquez García, 2009: 29).

Nuestro proyecto es analizar pliegos sueltos a la luz de la biopolítica de la Corona. Veamos unos ejemplos. En 1633 en Sevilla, circuló la *Relacion muy verdadera en que se da cuenta de vna muger natural de Seuilla, que en tiempo de doze años que es casada ha parido*

¹¹ Vázquez García refiere al período entre 1600 y 1820 como “biopolítica absolutista”, “suscitada por la experiencia de una ‘despoblación’ acuciante y asociada a los modos de gobernar propios de la “razón de Estado”, el mercantilismo y el cameralismo de los siglos XVII y XVIII. En cualquier caso, la presencia de mecanismos disciplinarios y eventualmente reguladores se vincula a un ejercicio de la soberanía monopolizado por la figura del monarca. La ‘población’ no es un conjunto de procesos cuasinatursales sino una ‘riqueza’ del reino” (2009: 16).

¹² Los privilegios consistían en “quedar libres para siempre de la moneda forera y por seis años de las alcabalas y del servicio ordinario y extraordinario (...) el poder ser admitidos a los oficios de la República, aun no siendo oficiales ni laborantes, siempre que hubiesen vivido en el reino con casa poblada por diez años, y ‘siendo casados con mujeres naturales de él’, por tiempo de seis años. Incluso se encargó a las Justicias que los acomodasen de casas y tierras, si las hubiese menester” (Martín Rodríguez, 1984: 266).

*cincuenta y dos hijos y oy en dia esta viua...*¹³ Esta relación nos informa de un nacimiento milagroso de cincuenta y dos hijos en tiempos en los que se adjudica la crisis de la Monarquía a la falta de procreación, y se otorga la liberación de cargas impositivas para las familias numerosas. No nos parece una coincidencia, sino un ejemplo de cómo la prensa popular intenta traer solaz respecto a una problemática acuciante en España, a través del relato de una intervención divina. Alternativamente, en 1625 en Madrid, se imprime *Copia de vna carta embiada de la villa de Petra*, sobre dos hijas malvadas que asesinan a su padre.¹⁴ Esta noticia documenta cómo “nacieron de las rosas espinas, y de padres tan cristianos, y piadosos las dos más impías mujeres, y más crueles que se han visto”. Mientras Felipe IV incentiva a las parejas a que se reproduzcan, no es casual que el presente pliego advierta sobre los riesgos de la gestación, al referir el caso de cristianos bondadosos que dan a luz a muchachas diabólicas. Como en la relación pasada, esta también se concentra en un asunto crucial en la sociedad española. Sin embargo, este pliego se distingue del anterior en que, en vez de calmar la ansiedad general, la exagera y la apunta contra las políticas de la Corona: ¿qué ocurre cuando las familias engendran retoños destructivos capaces de matar a los mismos progenitores? ¿Hasta qué punto la reproducción biológica puede, en lugar de fortalecer la monarquía, acabar por destruirla?

Para ser claros, no queremos decir que tales relaciones fueron originalmente escritas en respuesta al contexto político-social de España en el siglo XVII. Como muestran Joy Wiltenburg

¹³ *Relacion muy verdadera en que se da cuenta de vna muger natural de Seuilla, que en tiempo de doze años que es casada ha parido cincuenta y dos hijos y oy en dia esta viua. Cuentase de vna señora muy principal de irlanda que pario trezientos y sesenta hijos en vna fuente de plata y los bautizaron: lo prodigioso. Lleua al cabo vna Enigma muy curiosa y vn Romance nuevo de los mejores que hasta agora han salido* (por Fernando Álvaro, impreso por Manuel de Sande, Sevilla, 1633; Fondo fotográfico donado por María Cruz García de Enterria al grupo SIELAE, A. Coruña, BNM-CR1-002). De aquí en más, cada vez que cito un pliego suelto, incluiré en una nota al pie de página el título completo, seguido de una aclaración parentética en la que se hallará información editorial, seguida de un punto y coma, donde incluyo la biblioteca en la que se encuentra actualmente el documento, junto a su signatura.

¹⁴ *Copia de vna carta embiada de la villa de Petra, cinco leguas de la ciudad de Mallorca, en la qual se da cuenta la industria y traça que dieron dos hijas con poco temor de Dios, para matar a su padre, por quitarle la hazie[n]da, por q[ue] la gastaua en casar vna huerfana cada año, declara como se descubrio, y el castigo que les dieron* (impreso por Bernardino de Guzman, Madrid, 1625; Biblioteca Nacional de Madrid, VC/224/63).

(2004: 1393) y del Río Parra (2019: 133), muchos autores, impresores y libreros reciclaban historias folklóricas que ya habían sido difundidas en el pasado a lo largo de Europa. Dicho esto, nos interesa que, más allá de su autenticidad, estos pliegos sueltos circulan en el momento indicado, para aliviar o agravar las preocupaciones de la población respecto a las medidas biopolíticas de la Corona. Así, una prensa sensacionalista, que en principio nada tiene que ver con temas de política interna o externa, resulta hallarse íntimamente vinculada con la realidad social de su tiempo.

En estas páginas, nos enfocaremos en pliegos sueltos que alimentaron la ansiedad del público respecto a las medidas de Felipe IV para atraer extranjeros católicos provenientes de distintas partes de Europa. En efecto, durante el valimiento del Conde Duque de Olivares (1621-1643), prevalece desasosiego y disconformidad en un gran sector de la sociedad ante aquello que se percibía como una política más tolerante hacia el arribo de cristianos nuevos a España. En 1624, el Inquisidor General Andrés Pacheco advertía que, ante la ola inmigratoria de portugueses era “grande el número de judaizantes que hay entre ellos” y que había “indicios de que tienen lugares secretos donde se juntan a hacer sus ritos como en sinagogas [para] injuriar sacrílegamente imágenes de Christo Nuestro Señor” (citado en Pulido Serrano, 2002: 83).¹⁵ Por su parte, Antonio Domínguez Ortiz documenta libelos y panfletos en los que se acusa al Conde Duque de simpatizar con el judaísmo (1955: 115-118). En estas circunstancias, analizaremos dos relaciones de sucesos que despiertan en lectores y/u oyentes suma alarma respecto a la expansión del hereje en España. Al hacerlo, proponemos que ambas piezas intensifican la inquietud de la audiencia hacia la biopolítica de Felipe IV para elevar el número de súbditos mediante la llegada de foráneos de dudosa religión y descendencia.

¹⁵ Por otro lado, ante el rumor de que Felipe IV concedería un perdón general hacia los cristianos nuevos del reino, proliferó una tratadista antijudía en Portugal que se traduciría y divulgaría en España (Pulido Serrano, 2002: 82). Ver también Edward Glaser (1956).

Los pliegos sueltos que estudiaremos, *Relación del sacrilego delito* (1624)¹⁶ y *Carta de Barcelona* (1625),¹⁷ nacen en el seno de una tradición de acusaciones famosas contra musulmanes, judíos y conversos en Europa, por atentar contra diversos objetos sagrados del cristianismo.¹⁸ Especialmente durante la Baja Edad Media hallamos algunos alegatos y procesos judiciales que obtienen fama en España, al punto de inaugurar cultos y de ser conmemorados en escritos religiosos y literarios. Tales casos insisten en subrayar los peligros que representaba el enemigo hereje cuando se escondía en las entrañas del pueblo católico. Interesantemente, estos casos se revitalizan en las primeras décadas del siglo XVII, cuando según vemos se acrecienta el temor hacia el hereje en España.

Una de las historias más emblemáticas es la del Santo Niño de La Guardia, acaecida en 1490. Cerca de Toledo, tras ser apresado por robar una hostia, un judeoconverso acabó confesando que él y otros habían crucificado a un niño con el fin de lanzar un hechizo contra la población cristiana. Luego de una extensa investigación judicial, el inquisidor general fray Tomás de Torquemada sentenció a los acusados a morir incinerados en el auto de fe de 1491. Desde entonces, se desarrolló un culto alrededor de la joven víctima, conocida como el Santo Niño de La Guardia, el “Santo Inocente” y “San Cristobalito”. Según Cloe Cavero de

¹⁶ El título completo es *Relacion del sacrilego delito, que cometio vn herege extranjero, en el Conuento de san Filipe de la villa de Madrid, a cinco deste mes de Iulio estando diziendo Missa vn Religioso. Refierese todo el suceso del, el castigo que se dio al herege, forma del Auto que se celebrò, el sentimiento de su Magestad y toda la Corte, y grandioso Nouenario que por ello se hizo en el dicho Conuento, a que assistio el Rey nuestro señor. Sacado de las cartas que Religiosos de aquel Conuento es criuieron a otros del Conuento de san Augustin de Seuilla* (Impreso por Juan Serrano de Vargas y Vreña, Sevilla, 1624; Biblioteca Universitaria de Sevilla, Sevilla, A 109/085(67)).

¹⁷ *Carta de Barcelona a esta Corte, en que se da auiso de vno de los más estraños casos que se han visto, y es, que vna muger esclaua de treinta años, con fingidas apariencias de christiana, metida en vn saco como hermitaño, confessando y comulgando cada quinze días, descerrajó vna iglesia, y robó el Santíssimo, y la custodia, y vna imagen de Nuestra Señora de la Paz, con más de tres mil ducados de joyas, y dos lámparas de plata en la villa de Colibre. Declárase cómo fue escondido, y cómo fue descubierto por vna gitana, y el fin que tuuo ella, y vn turco amigo suyo, en 30 de mayo de 1624.* (Impreso por Bernardino de Guzmán, Madrid, 1625; British Library, Londres, 593.h.22(9)).

¹⁸ Sobre narraciones medievales sobre profanación de hostias consagradas, se recomienda especialmente Miri Rubin (1999).

Carondelet, el culto recobraría popularidad en 1603, cuando Pedro Cercito compre una capilla en el convento de San Felipe el Real en la Corte, se la dedique al Santo Niño, y la decore con un conjunto de pinturas que narraban el martirio.¹⁹ Entre las razones para hacerlo, la autora señala la especial animadversión de Pedro Cercito hacia los conversos, y hacia los intentos, a finales del siglo XVI, por flexibilizar las investigaciones en torno a la pureza de sangre para acceder a ciertos cargos oficiales.²⁰ Así, Caveró de Carondelet explica que “the cult of the Holy Child provided a focus for the sustained public discourse against *conversos* (...) Not only had the original libel accused *conversos* of the boy’s death, but a compilation of manuscripts indicates its direct connection with the *Limpieza de Sangre* statutes” (2020: 264). En 1623, el Conde Duque de Olivares será culpado de disminuir los requisitos dictados en los estatutos de limpieza de sangre (Elliott, 1986: 119). En este contexto, la figura del Santo Niño de La Guardia pudo haber gozado mayor relevancia, como símbolo de las amenazas que los conversos representaban para la sociedad cristiana. En efecto, en 1628, Sebastián de Nieva Calvo, miembro de la Inquisición, publicará una versión de la historia (Pulido Serrano, 2002: 83). Curiosamente, la *Relación del sacrilego delito*, como veremos, referirá a un espectacular sacrilegio en el convento de San Felipe el Real, ante los ojos del Santo Niño.

¹⁹ “In his will, drawn up in 1608, Pedro Cercito stipulated the chapel’s liturgical programme, reflecting devotional, professional and family concerns. Around that time, he had been appointed to the Toledo tribunal of the Inquisition (...) He established six annual chanted masses and a series of weekly masses. A sung mass commemorating the Holy Child of La Guardia was to be celebrated annually on the first of April, the day of the martyr’s alleged death” (Caveró de Carondelet, 2020: 267-268).

²⁰ “By the beginning of the seventeenth century, the effectiveness of investigating indefinite generations of ancestry in search of ‘impure’ origins had been called into question, and some advocated limiting the statutes to three generations only. We may assume that Pedro Cercito, in particular, was not among them. In 1591, he had acted as procurator in the notorious trial against Hernán Suárez Franco, a member of a rich *converso* family from Toledo. The case centred around Suárez Franco’s claim to *hidalguía*, a noble status that offered fiscal exemptions, as well as the recognition of the purity of blood of the person’s lineage. One of the strategies used by the litigants was the accusation that he was a descendant of the Jewish Franco family, five members of which had been condemned for murdering the Holy Child of La Guardia” (Caveró de Carondelet, 2020: 264).

Hacia 1620, por otra parte, ganará popularidad el caso de Pedro Arbués, inquisidor de Aragón, quien en 1495 fue apuñalado por conversos mientras rezaba de rodillas en una iglesia. El asesinato desencadenó una ola de sospechas y ataques contra la población judía y musulmana, y varios autos de fe se sucedieron en los próximos años. La versión oficial había sido que unos judeoconversos habían atentado contra la Inquisición, en represalia por las investigaciones y ejecuciones de esta institución. Según Ángel Alcalá Galve (1984), los atacantes habrían contado con la ayuda de cristianos viejos, para golpear al Santo Oficio en el contexto por la puja ante los fueros aragoneses. Nos interesa remarcar que, en 1623, la historia de Pedro Arbués obtendrá más amplia divulgación, cuando el canónigo Vicenzio Blasco Lanuza publique en latín (y al año siguiente en español) una obra sobre la vida del mártir inquisidor (Scholz-Hänsel, 1994: 206). Ahora bien, no parece evidente que el caso de Arbués haya recibido entonces mayor atención por la renovada ansiedad hacia los conversos en España. Michael Scholz-Hänsel comprende que la publicación de “importantes fuentes escritas (...) tienen como motivo esencial el intento de beatificación de Pedro Arbués que el papa retrasaba conscientemente, porque se advertían muy bien las implicaciones políticas de la acción” (1994: 206). Más allá de los esfuerzos por beatificar a Pedro Arbués, vale la pena señalar que el suceso pudo haber oportunamente recordado a la población de los riesgos que suponían los conversos en el territorio español.

Los pliegos sueltos *Relación del sacrílego delito* y *Carta de Barcelona* brotan de esta tradición de alegatos contra herejes, y contribuyen a reforzarla. A su vez, anticipan un evento insigne, ocurrido unos años más tarde. En el auto de fe de 1632, un grupo de portugueses sospechados de judíos fueron sentenciados a muerte por torturar e incendiar un crucifijo en una residencia privada de la Calle Infantas, en Madrid. El proceso judicial se sustentó en el testimonio (contradictorio y confuso) de un hijo menor de los acusados. El caso cobró especial

relevancia porque contenía un sacrilegio y además un milagro: mientras los herejes atacaban el crucifijo, Cristo les habló y les pidió que se detuvieran. Luego del auto de fe, la casa de la familia portuguesa fue prendida fuego; sobre las cenizas, se erigió una capilla al Cristo de la Paciencia, a cargo de los capuchinos, donde se instalaría una serie de pinturas que narraba el supuesto sacrilegio.²¹

Como el Santo Niño de La Guardia, Pedro Arbués y el Cristo de la Paciencia, la *Relación del sacrilegio delito* y *Carta de Barcelona* constituyen exponentes de una larga tradición escrita y oral que pone de relieve los peligros que la herejía acarrearba para el catolicismo. Aún más, ambas noticias advierten sobre la propagación de la herejía en España, al ilustrar casos de extranjeros y no extranjeros, judíos, musulmanes o conversos, que se entremezclan en la población y embisten contra objetos sagrados de la cristiandad (por ejemplo, la hostia, el cáliz, un crucifijo e imágenes divinas). De este modo, los pliegos sueltos intensifican el miedo del gran público hacia la presencia y el advenimiento del enemigo en tierra española.

Particularmente, dado su carácter sensacionalista, estos pliegos sueltos suscitan emociones viscerales. Hasta el momento hemos hablado fundamentalmente de miedo. Precisemos: la *Relación del sacrilegio delito* y *Carta de Barcelona* sumen a lectores y/u oyentes en un estado de hipervigilancia. En la introducción a esta tesis, definimos “vigilancia” como el acto de dirigir la atención hacia algo o alguien para detectar el cumplimiento o no de un estándar. Por “hipervigilancia”, no entendemos simplemente vigilar en exceso. Por el contrario,

²¹ Para una descripción detallada del caso, ver Pulido Serrano (2002: 109-154). Este autor documenta, a su vez, otras expresiones antijudías en la década de 1630 (2020). Para un estudio sobre las pinturas en la capilla al Cristo de la Paciencia, ver Felipe Pereda (2018: 143-177), quien además nos recuerda que tal incidente se vinculaba con el del crucifijo de “Berito” (Beirut), en el que supuestamente un grupo de judío habían torturado a una imagen de Cristo hasta hacerla sangrar: “The profanation of the crucifix in “Berito” (Beirut), inside a house formerly owned by a Christian, was likewise said to have been performed by Jews in a collective ceremony and to have caused the image to bleed. Even the outcome was the same, though in the Iberian case it was produced by violent means: while the Jews of Beirut had converted to Christianity on witnessing the miracle, the Portuguese Marranos had been reconciled to the faith in the *auto-da-fé* in Madrid in 1632” (2018: 151).

concebimos un modo de estar en el mundo en el que la atención se encuentra forzada a advertir el acatamiento o no de un estándar. Es decir que entre “vigilancia” e “hipervigilancia” hallamos una diferencia crucial. Un sujeto vigila de forma intencionada (por voluntad personal o por orden de un tercero). En contraste, uno hipervigilante está pasionalmente obligado a una vigilancia compulsiva, con la fuerza de sus cinco sentidos, sin capacidad de elegir cuándo comenzar y cuándo detenerse.

En términos más específicos, abordaremos la hipervigilancia bajo tres dimensiones interconectadas (que de ninguna forma pretenden agotar el concepto de lo hipervigilante): afectiva, física y social. Desde una perspectiva afectiva, el sujeto hipervigilante padece, sobre todo, miedo extremo. Desde un punto de vista físico, tal miedo puede manifestarse de variadas formas; desde mirar a escondidas por una ventana hasta encerrarse en una casa, pendiente de cualquier ruido en el exterior. Finalmente, desde una perspectiva social, el sujeto hipervigilante puede congregarse con colectividades que comparten temores similares.

La *Relación del sacrilego delito* y la *Carta de Barcelona* hunden a la audiencia en un estado de hipervigilancia, en las tres dimensiones mencionadas (afectiva, física y social). Por un lado, examinaremos cómo estos pliegos sueltos infunden miedo extremo al construir discursivamente un enemigo hereje especialmente amenazante. Por otro lado, indagaremos cómo estas noticias propician diversas actitudes y prácticas en el espacio urbano; por ejemplo, incitar al lector y/u oyente a descifrar rastros de sacrilegios en el entorno de la ciudad. Finalmente, ilustraremos cómo ambas relaciones llevan a sus consumidores a tejer lazos con algunas comunidades. Al configurar un público hipervigilante frente a la propagación de la herejía en España, sostenemos que *Relación del sacrilego delito* y la *Carta de Barcelona* exacerbaban la ansiedad respecto a las medidas biopolíticas de Felipe IV para atraer extranjeros. Aún más,

nuestra conclusión será que ambos pliegos favorecieron formas de sentir, de actuar y de socializar en Madrid.

Antes de enfocarnos en cada pieza, debemos hacer una última aclaración. Nuestro abordaje no es exhaustivo. No afirmamos que todas las relaciones de sucesos sensacionalistas de la década de 1620 pusieron en guardia al público respecto a la biopolítica de la Corona. Nos basta con presentar dos ejemplos que pueden servir de referencia para analizar otras noticias en el mismo período.²² Dicho esto, debemos añadir que también encontramos pliegos sueltos que, leídos a la luz del problema de la escasez de población, podían alentar la bienvenida a extranjeros y de este modo generar optimismo hacia las políticas de Felipe IV.²³ Nuestro estudio

²² Veamos algunos otros ejemplos que advierten al público sobre la presencia del hereje en territorio católico, en el período que estudiamos. En una relación del auto de fe de enero de 1624, se cuenta un caso similar al de *Relación del sacrilego delito*: el del “hebreo” Benito Ferrer Catalan, quien se hizo pasar por sacerdote y arremetió contra una hostia, según se narra en *Relacion del auto publico de la Fè, que se celebrò [sic] en esta Corte, Domingo 21 de Enero de 1624* (por Andrés de Almansa y Mendoza, impreso por Diego Flamenco, Madrid, 1624; Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/2355(H.504R.-505V). En 1625, nos enteramos de un moro esclavo que escapa de su amo y, a la vista de otros moros, asesina a un cristiano en Sevilla: *Conversion, baptismo, y mverte por jvsticia, execvta en la plaza de San Francisco de Seuilla, en Francisco Ignacio, antes Moro esclauo en tres de Otubre deste año de 1625. Escrita por vn Padre de la Compañia de Iesus de Seuilla* (Biblioteca: Biblioteca Universitaria de Sevilla; Signatura: A 111/092(19)). Por otra parte, hallamos mención a la amenaza de herejes, tanto en Francia como dentro de España, en la siguiente relación de 1621: *Carta tercera de vn cauallero de la corte, en la qual se da cuenta de las cosas mas notables que aora de nuevo an sucedido en la villa de Madrid, con la sentencia que se a dado a don Rodrigo Calderon. Tambien se da auiso de vna famosa victoria que ha tenido el christianissimo rey de Francia contra los herejes de la Rochela, tomandoles una famosa ciudad. Vltimamente cuenta de la penitencia que se dio a vna beata hechizera en el auto que hizo la santa inquisicion de Toledo en la villa de Madrid* (Biblioteca: Biblioteca Nacional de España, Madrid; Signatura: VE/166/18). También circulan casos de herejía ocurridos en Polonia: *Relacion verdadera, de un caso raro y maravilloso, sucedido en el Reyno de Polonia, para confirmacion de nuestra Santa Fe Catholica y confusion de los hereges, que con tanta instancia han procurado, y quieren contraddezir a ella, donde trata como los hereges tiraron de balassos a un Santo Christo, el qual manò sangre por espacio de siere dias del lado, y el grande milagro que nuestro Señor hizo en favor de los Christianos* (Barcelona, por Estevan Liberos, Gabriel Graells; Biblioteca: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; Signatura: RES. 256//43 V.). Aunque anterior a la década de 1620, nos interesa también *La muerte atroz de dos mugeres, y conversion de un Moro, en Valencia: Al Ilustrissimo Señor don Andres Roig, de los Consejos del Rey nuestro Señor, y su Visi canceller en el Supremo de Aragon. Luys Cavaller humilde criado suyo, este Romance dirige (...), de 1617* (Biblioteca: Biblioteca Real de Turín; Signatura: E/313 d.108).

²³ Un buen ejemplo es la *Breve relacion de la presente persecvcion de Irlanda. Contiene una Carta embiada de Irlanda por una persona graue: y otra del Rey de Inglaterra, con dos Editos de su Virrey contra los Catholicos. Dedicada a Don Felix de Guzman Arcediano, y Canonigo de la S. Iglesia de Seuilla, Capellan Mayor de los Reyes, y Comissario de la S. Cruzada, & c. Por el Colegio Irlandès de la Immaculada Concepcion de la Virgen Madre de Dios de Seuilla. Año 1619. Con Licencia. En Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano* (Biblioteca: Palacio Da Ajuda-Biblioteca Da Ajuda, Lisboa; signatura: 55-III-11/2). Esta relación suscitaba la compasión de lectores y/u oyentes por los católicos en Irlanda, y los hacía más propensos a recibir con brazos abiertos a inmigrantes provenientes de allí, en años en que se discutía cómo incrementar la población y en los que, a juzgar por las palabras de Fernández

se satisface con demostrar una de las formas en que relaciones de sucesos de 1620 procuraron cautivar a las masas, aprovechándose de la excitación suscitada por una nueva modalidad de gobierno, que Vázquez García denomina la “biopolítica absolutista”.

Relación del sacrilego delito: un “extranjero hereje” en Madrid

En 1624, se imprimió en Sevilla *Relación del sacrilego delito*. En la portada, leemos que el caso habría sido “sacado de las cartas que religiosos de aquel convento [de San Felipe el Real] escribieron a otros del convento de San Agustín de Sevilla” (1624: 1).²⁴ Solo se conoce una edición de la relación. En esta nos enteramos que, durante el rito eucarístico, un individuo arremetió contra la hostia y el cáliz. Posteriormente, intentó atacar al cura, cuando fue detenido por el resto de los feligreses. El sacrilegio tuvo notables repercusiones; unas semanas después, Felipe IV ordenó un auto de fe para ejecutar al criminal. Aunque la *Relación del sacrilego delito* relata el castigo del implicado, lejos estamos de hallarnos con un evento concluido. Por el contrario, como veremos en las siguientes páginas, la *Relación* dispone a la audiencia en un estado de hipervigilancia por medio de tres vías. En primer lugar, potencia el miedo del público contra el inmigrante en la década de 1620, al referir estratégicamente al agresor como un

de Navarrete, muchos extranjeros irlandeses no gozaban de buena reputación en España: aunque católicos, “son muchos los que han venido a España, sin que en tanto número se halle uno que se haya aplicado a las artes o al trabajo de labranza, ni a otra alguna ocupación más que mendigar” (1982: 74). Por el contrario, Sancho de Moncada se mostrará a favor de amparar a aquellos católicos expulsados por su fe (Martín Rodríguez, 1984: 99). Una lectura similar podría hacerse de *Carta embiada de Londres de vn Religioso Catholico a otro de España de los ocho de Nouiembre de 1611. Recebida a 25 de Enero de 1612 en que da noticia de lo que passa acerca de la persecucion de los Catholicos en dicho Reyno* (Biblioteca: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; Signatura: RES. 254//1V). Por otra parte, también encontramos casos de conversión milagrosa de musulmanes a cristianos. Así, en 1624 en Sevilla, nos informamos de un poderoso militar moro que decidió convertirse al catolicismo y entregar todas sus riquezas a una iglesia. En este caso, el converso no solo enriqueció materialmente a la Iglesia, sino además al reino, al engrosar las filas de la población cristiana, cuando prevalecía un “sentimiento de despoblación”: *Nveva y verdadera relacion de como vn Moro gran cosario por la mar, y General de el gran Turco se ha buuelto Chriftiano y como manifestó a la Igleia toda su armada, con muy grandes riquezas que auia robado a los Christianos: y de las grandes fiestas que a su Christianismo se hizieron en Malta y Genoua, a ocho de Febrero de 1624* (Biblioteca: Biblioteca Universitaria de Sevilla, Signatura: A 109/085(051)).

²⁴ En las citas del cuerpo del texto de los pliegos sueltos, optamos por modernizar ligeramente la ortografía y la puntuación.

extranjero anónimo, haciendo caso omiso de otros datos relevantes del individuo. En segundo lugar, la *Relación* pone de relieve la vulnerabilidad del espacio urbano y de los objetos sagrados que allí se encuentran, frente a los avances del enemigo hereje en España. Tal vulnerabilidad resonará en los modos en que el público percibe la ciudad e interviene en ella. En tercer lugar, se incorpora a los lectores y/u oyentes en una colectividad definida por la intranquilidad y la insatisfacción frente a la irresolución del hecho y frente a la amenaza de futuros atentados heréticos.

Relación del sacrilego delito construye discursivamente al criminal como un “extranjero”. En el mismo título, nos informamos del “sacrilego delito, que cometió un hereje extranjero”. En el cuerpo del texto, leemos que “a cinco de este presente mes de julio, hizo un sacrilego hereje extranjero, natural de una fortísima ciudad que siempre mantuvo la herejía, y ha dado bien en que trabajar a su Señor Christianísimo”. Tal énfasis en la cualidad de extranjero resalta notablemente cuando la comparamos con otro documento que, aunque narra el mismo incidente, contrasta de gran manera. Este documento se imprimió pocos días después del ataque: *Relacion verdadera del avto de la fe, que se celebrou en la villa de Madrid, a catorze dias del mes de Iulio deste presente año de 1624*. Aquí se presenta al criminal como un “sacrilego hereje”.²⁵ En lugar de centrarse únicamente en su condición de extranjero, se introducen diversos datos biográficos del implicado: “Reynaldos de Peralta, de oficio buhonero, natural de la ciudad de Angers en el reino de Francia, de edad de cuarenta a cuarenta y dos años, hijo de padre católicos, bautizado y confirmado, fue preso por sacrilego y hereje”. Una información curiosa sale a la luz:

²⁵ “Si se hubieran de contar por exceso las cosas mayormente de la grandeza de esta insigne villa de Madrid, fuera querer cansar a los oyentes, y así en este papel verá el lector lo que desea saber del Auto de la Fe, que hizo el Santo Oficio de la Inquisición en la plaza mayor el domingo en la tarde catorce de Julio de este presente año de mil y seiscientos y veinte y cuatro, para castigo de un sacrilego hereje, cuyo delito y pena dirá esta relación”, leemos en *Relacion verdadera del avto de la fe, que se celebrou en la villa de Madrid, a catorze dias del mes de Iulio deste presente año de 1624* (por Pedro Lopez de Mesa, impreso por Diego Flamenco, Madrid; Biblioteca Nacional de España, R/13027/15).

Reinaldos de Peralta era católico, y sus padres también. Encontramos, además, que aquella “fortísima ciudad que siempre mantuvo la herejía”, según decía la *Relación del sacrílego delito*, se trataba de Angers, una tierra poblada por numerosos católicos que guardaban visceral rechazo a los protestantes. Incluso, advertimos que, aunque originariamente de Angers, Reynaldos de Peralta residía en Getafe (por una cantidad inexacta de años), y solo quince días atrás, según su testimonio, había tenido una revelación contraria al cristianismo.

Desconocemos qué relación se imprimió primero (ambas coinciden en que el sacrilegio aconteció el cinco de julio de 1624). La madrileña (*Relación verdadera del auto de fe*) tiene una aprobación fechada doce días después del incidente (el diecisiete). La sevillana (*Relación del sacrílego delito*) sugiere haber sido publicada, o al menos escrita, en ese mismo mes (“lo que a cinco de este presente mes de julio”). Por otra parte, la *Relación verdadera del auto de fe* hace un mayor esfuerzo de garantizar credibilidad que la otra (si bien, como sabemos, los pliegos sueltos no eran famosos por su objetividad).²⁶ Así, exhibe el respaldo explícito del Licenciado Alvarado, quien al final del texto documenta que “ha visto esta relación, y a mi parecer, y según me acuerdo no excede en cosa sustancial de la relación que se hizo de la sentencia del Santo Oficio, que se publicó en este auto”.

En cualquier caso, nos interesa mostrar que, a la luz de la *Relación verdadera del auto de la fe*, la *Relación del sacrílego delito* destaca por sus omisiones: del criminal solo sabemos que es un “hereje extranjero”. Al excluir datos centrales del implicado (que provenía de Angers, que residía en Getafe, que sus padres eran católicos, y que había renegado del catolicismo tan solo dos semanas antes del episodio), la *Relación del sacrílego delito* define exclusivamente al criminal en términos de “extranjero”. Al mismo tiempo, se alienta al lector y/u oyente a que

²⁶ Sobre la cuestión de la invención en pliegos sueltos, puede verse el análisis de Pedro Cátedra respecto al caso del autor Brizuela (2002: 56-59).

rellene la información faltante, apoyándose de sus prejuicios: ¿cuál es aquella “fortísima ciudad que siempre mantuvo la herejía”? ¿Es Angers o se refiere a otra, quizá localizada en Portugal, en Argel, etc.? ¿Hablamos de un hereje musulmán, protestante o judío? La *Relación del sacrilego delito* dispone un “extranjero” anónimo que puede conjurar la amenaza de diversos enemigos.

En esos años, una de las principales amenazas extranjeras eran los cristianos nuevos procedentes de Portugal, alentados por las políticas poblacionistas de Felipe IV, y especialmente por las ordenanzas del Conde Duque de Olivares. Como ya vimos, entre 1623 y 1625, Felipe IV estimula el ingreso de extranjeros católicos a través de beneficios fiscales y políticos. Especialmente, será el Conde Duque de Olivares el que incentive el arribo de conversos mayormente de Portugal, pero también de Holanda y otras partes de Europa. Ya en la pragmática de 1623, se modificaban los procedimientos de verificación de información para los estatutos de sangre, lo cual propició numerosas críticas de un sector de la sociedad que temía que los conversos recién llegados accedieran con mayor facilidad a importantes cargos de la Corona (Elliott, 1986: 119). Por otro lado, el Conde Duque concedió a los cristianos nuevos portugueses libertad de movimiento, autorización para disponer de sus bienes y cierta protección contra las investigaciones de la Inquisición (Domínguez Ortiz, 1955: 110-112). Como era de esperar, esta política poblacionista repercutió negativamente en la población.²⁷ En escritos anónimos, se acusaba explícitamente al Conde Duque de dejar entrar judíos a España (Domínguez Ortiz, 1955: 114-118).²⁸ En este contexto, y durante todo el siglo XVII, como ha estudiado Pulido Serrano

²⁷ Debemos aclarar que el reinado de Felipe IV continua cierta flexibilidad y tolerancia hacia los conversos portugueses que ya había sido practicada, con ciertos vaivenes, en la monarquía de Felipe III. Ver Domínguez Ortiz (1955: 81-101) y Pulido Serrano (2002: 51-65).

²⁸ Por ejemplo, en una “Instrucción del Conde Duque a su confesor”, leemos: “Los oficios, riquezas, los estados, / el ávito que aplico / aunque lo sepa nunca yo replico / si es christiano o judío / si se ajusta su dicha al poder mío / o si ayer bareaba / o cuando se le dió llano pechaba / tampoco he reparado / que el portazguero ayer, en el estrado / del Consejo se asiente / ni aquel que de Moysés fuese pariente” (citado en Domínguez Ortiz, 1955: 116). Podríamos

(2020), abundan en Madrid las denuncias contra portugueses ante el Santo Oficio, sospechados de practicar la fe judía y de atentar en secreto contra el cristianismo.²⁹

Al definir al criminal sencillamente como un “extranjero” anónimo, la *Relación del sacrilego delito* despierta el nerviosismo que numerosos españoles experimentaban ante la entrada de conversos portugueses. Aún más, la *Relación* se vuelve especialmente alarmante, porque en lugar de narrar un hecho singular (relativo a un atacante específico), nos remite a un problema de mayor envergadura (el inmigrante en general). Es decir que la *Relación del sacrilego delito* no concluye una vez que se ejecuta al criminal, sino que evoca un peligro que perdura y que puede agravarse. No nos sorprende, por lo tanto, que, en toda la primera parte de la *Relación*, se enumeren ataques similares en diversas ciudades como Cádiz, Saboya, Flandes y Valencia. Al final del pliego, el público se percata de que el nombre o lugar de origen del culpable es irrelevante, pues el enemigo extranjero puede manifestarse con múltiples máscaras.

En segundo lugar, la *Relación del sacrilego delito* sumerge al lector y/o al oyente en un estado de hipervigilancia, al poner de relieve la vulnerabilidad de las ciudades (y de los objetos divinos allí presentes) ante los embates de los herejes. De este modo, como veremos, la *Relación* predispone en el público nuevas maneras de percibir el espacio urbano y de moverse en él. Para empezar, esta relación subraya cuán permeables las urbes españolas son frente al enemigo infiel. En la primera parte del pliego, se coloca a la audiencia en una realidad material en la que, si uno prestaba la suficiente atención, podía descifrar abundantes signos sacrílegos. Mientras se narran diversos atentados, se repite la fórmula “hoy se ve”: “como se ha visto en diversas ocasiones en

añadir aquellos rumores de que el Conde ejercía influencias mágicas y malignas sobre el rey, como circuló en historias de 1622 (Elliott, 1986: 169).

²⁹ Aunque por otras razones, en el reinado de Felipe, hallamos manifestaciones de animadversión hacia otros contingentes de inmigrantes, además de los portugueses. Por ejemplo, como ya citamos, Fernández de Navarrete cuestiona la calidad de los irlandeses que “sin que en tanto número se halle uno que se haya aplicado a las artes o al trabajo de la labranza” (1626: 74). En palabras de Saavedra Fajardo, “los de diferentes costumbres y religiones más son enemigos domésticos que vecinos. Los extranjeros introducen sus vicios y opiniones impías, y fácilmente maquinan contra los naturales” (citado en Vázquez García, 2009: 82n73).

diferentes provincias del mundo, de que hoy hay claros testimonios”; “Y así mismo se ve hoy en Madrid en la calzada de nuestra Señora de Atocha un santo Cristo en una ermita, que en años pasados era humilladero abierto”; “En el Convento de Descalzos del Orden de san Bernardo (...) se ve hoy la sagrada imagen de nuestra Señora de Mondobi, de pincel, con un arcabuzazo en el pecho, en el cual se ve hoy la señal de la herida”; “Hoy se ve también la milagrosa imagen de nuestra Señora de los Remedios (...) la cual rescató (teniéndola un hereje en el fuego) un soldado por treinta reales”. La *Relación* metafóricamente “muestra” al lector y/o al oyente las huellas que dejaron las profanaciones. Al respecto, al afirmar que “hoy hay claros testimonios” de sacrilegios, debemos entender por “claro” no ya casos contundentes, sino además evidentes, o sea, visibles a los ojos.

Al conferir visualidad a los ataques de los herejes, la *Relación* no procura simplemente impactar con mayor fuerza al público. Asimismo, se hunde al lector y/u oyente en un entorno colmado por los indicios del enemigo. Precisamente, a través de la forma impersonal “se” (“hoy se ve”), se expresa que la misma audiencia puede, con sus propios ojos, rastrear las marcas heréticas en los alrededores. La *Relación* empuja a lectores y/u oyentes a mirar con especial atención la realidad material en la que habitaban, propiciando así nuevas actitudes en el espacio urbano. Ahora bien, aunque la relación haga énfasis en la visualidad, no debemos olvidar una dimensión auditiva. Aquellos “claros testimonios” podían descifrarse en las cosas, pero también en la palabra hablada (como más adelante notemos sobre el mentidero de Madrid). En cualquier caso, al percatar a la audiencia de los numerosos signos de infidelidad en principio invisibles a los sentidos, la *Relación del sacrilego delito* prescribe modos más atentos de ver y oír en la ciudad.

Asimismo, la *Relación* remarca la vulnerabilidad de las imágenes divinas en la urbe, y de esta manera se reconfigura el modo en que lectores y/u oyentes se vinculan con estas. Como veremos, la iconografía religiosa urbana, antes que ofrecer amparo, se volverá testigo de la presencia oculta del enemigo entre la población. En su trabajo sobre las ciudades italianas del siglo XVI, Fabrizio Nevola explica cómo las representaciones católicas, esparcidas en puntos neurálgicos del espacio urbano (como en puertas y torres), no solo instruían al pueblo sobre las creencias del cristianismo, acatando lo dictado en la sesión 25 del Concilio de Trento. A su vez, asumían diversos significados metafóricos; especialmente, recordar a los transeúntes de que se hallaban bajo la mirada protectora de Dios:

The devotional power of these images also addressed the citizen community (...) The protection afforded by the Virgin and her depiction on the city gate was dependent on, and reinforced by, the religious and devotional compact that bound the everyday to the divine. It is around this compact that it is worth exploring the effects of religious images on public space. For, just as the Madonna on a city gate might provide divine protection, while making that intercessory role tangible in the form of a painted image, so too sacred images could have a similar effect elsewhere in the city fabric, where chapels, street shrines, or tabernacles reiterated that divine protection in the spaces of the everyday. (Nevola, 2013: 96-98)

Estatuas e imágenes cristianas generalmente se ubicaban en posiciones altas, y gozaban de una buena perspectiva respecto a la calle. Al reposar los ojos sobre tales objetos, los habitantes de la urbe se acordaban de que se encontraban bajo una vigilancia omnipresente divina. En este sentido, la iconografía religiosa proporcionaba una suerte de control visual sobre el espacio urbano, y constituía por lo tanto una forma de regulación de la cotidianeidad.

También en las ciudades españolas descubrimos simbología católica supervisando a los súbditos; por ejemplo, en la *Relación*, nos enteramos de la “imagen santísima de nuestra Señora

del Pópulo”, supuestamente “en la plaza mayor en lo alto de un arco”.³⁰ Ahora bien, en vez de evocar la protección de Dios sobre la población, la Señora del Pópulo delataba la actividad secreta de unos herejes: “entre otras maldades y sacrilegios que hicieron los pérfidos herejes fue arcabucear a la imagen santísima de nuestra señora del Pópulo (...) Y aunque hoy se ven las señales de gran número de balas, ninguna llegó al rostro del Niño Jesús, ni al de su santísima Madre”. Aunque quizá por milagro la Señora del Pópulo preservaba su semblante intacto ante las numerosas balas, difícilmente seguía transmitiéndole al pueblo la confianza de estar sujeto al cuidado de Cristo. Por el contrario, la Señora se tornaba en una evidencia cabal de que células heréticas habían sabido penetrar en la urbe, y operar a espaldas de las autoridades. Aún más, al aludir a arcabuces como las armas protagonistas en el ataque, la *Relación* incluso conjuraba la amenaza de una infantería infiel.³¹ Al despojar a la iconografía religiosa de su potestad amparadora, la *Relación* acentúa la vulnerabilidad de tales imágenes, e invita al público a reconsiderar el modo en que las percibe y se relaciona con ellas en el día a día.³²

Al respecto, debemos aclarar que la *Relación del sacrilego delito* contrasta notablemente con otros pliegos que atribuían a las imágenes sagradas una capacidad milagrosa para velar por el pueblo. Por ejemplo, en una relación de sucesos de 1611, nos topamos con una figura de Cristo que está pendiente del padecer de un convaleciente. En esta oportunidad, Cristo se “desclava” de la pared y le pide al hombre enfermo que se arrepienta de sus pecados antes de

³⁰ Decimos “supuestamente”, porque no hemos podido confirmar si tal imagen se hallaba efectivamente ubicada en la Plaza Mayor.

³¹ Como explica Enrique Martínez Ruiz, los arcabuceros, junto a los mosqueteros, eran parte de la “infantería ligera y su empleo táctico será el de cobertura y auxilio de los piqueros, constituyendo siempre las *mangas*, nombre con el que se aludía a su formación en las alas o flancos de las grandes unidades” (2023: n.p.).

³² Es interesante concebir la presente *Relación* a la luz de diversas obras de ficción en la premodernidad española. En efecto, podemos asociar el empleo de la iconografía religiosa en el espacio urbano con el uso privado de amuletos. Mientras la iconografía en la ciudad confiere protección a los habitantes, el amuleto se lo ofrece a su portador. Al respecto, Ryan Giles analizó piezas literarias en las que “written amulets were imbedded into, intervened in, and came to shape the creation of fictional lives in medieval and early modern Iberian culture” (2017: 25). La particularidad de esta *Relación* es que, a diferencia de numerosos ejemplos ficticios, explícitamente vacía el potencial protector de las imágenes, y por lo tanto atribuye a los habitantes un imperante sentido de vulnerabilidad respecto a la ciudad.

fenecer; ante las burlas de éste, intercede el demonio y le arranca el alma.³³ Por otro lado, en el siglo XVII, también circuló de forma oral y escrita un prodigio ocurrido en 1626 en Sevilla. Tras una terrible crecida del río Guadalquivir, una imagen de la Señora del Pópulo, junto a la lámpara que la iluminaba, fueron arrastradas por la corriente. Milagrosamente, la figura no sufrió daño alguno ni la llama de la lámpara fue apagada. Ante este extraordinario evento, la Señora del Pópulo obtuvo la mayor devoción entre los sevillanos, quienes le dedicaron un convento agustino recién fundado. Desde entonces, según se decía, la imagen de la Señora efectuó diversos milagros entre la población.³⁴ Este caso subraya la fortaleza de la imagen de la Señora del Pópulo ante una catástrofe, y el cuidado de ésta sobre los creyentes mediante acciones divinas. Por el contrario, la *Relación del sacrilego delito* destacaba una faceta alternativa de la Señora del Pópulo: la de anunciar a través de numerosas balas la presencia del enemigo en España.

La *Relación del sacrilego delito* no solo relativiza la capacidad protectora de la iconografía católica, sino también la del convento de San Felipe el Real, afectando el modo en que lectores y/u oyentes percibían el mentidero de Madrid. Mientras que, como explica Fabrizio Nevola, las imágenes religiosas regulaban la cotidianeidad de los transeúntes, otro tanto podría decirse del convento de San Felipe, a cuyo pedestal se localizaba el mentidero, un entorno ampliamente concurrido donde se intercambiaban noticias de todo tipo. Podría interpretarse que

³³ *Aquí se contienen tres maravillosos casos que dos santos Christos obraron en cierta ciudad principal de España, como se desenclauo el vno para hablar con vn enfermo, y la rebeldia que el mal Christiano tuuo, no dando lugar a la misericordia que Christo nuestro señor vsaua con el para perdonarle sus pecados, y la desastrada muerte que tuuo, con todo lo que en ella y en su entierro sucedio en este año* (por Miguel Serrano, Madrid, 1611; Fondo Fotográfico Donado por María Cruz García de Enterría al grupo SIELAE, A. Coruña, PGC-CR1-001). Por otra parte, debemos mencionar un curioso caso en Lisboa, que, aunque no refiere a la participación de una imagen religiosa, sí ocurre dentro de la parroquia de Santa Justa: un perro que atentamente vigila que todos los feligreses recen y se concentren en las palabras del cura, según vemos en *Relacion de la informacion qve se hizo en Lisboa con mvchos testigos, de las cosas mas notables que ha hecho y haze vn perro, animal prodigioso, en reuerencia del santissimo Sacramento, en este año 1630* (impreso por Sebastián Matevat, Barcelona, 1630; Universidad de Granada, BHR/A-044-133(27-1)).

³⁴ “Con gran alegría y ‘gozo espiritual’ recibió la comunidad agustiniana la imagen del Pópulo, colocándola en el altar mayor, donde comenzó a ser venerada y a ‘resplandecer con muchos milagros’” (Lazcano González, 2017: 422). Para un resumen del prodigio, ver Lazcano González (2017: 421).

la iglesia, por encima del mentidero, asumía simbólicamente la función de recordarle a los súbditos de que la vigilancia divina se encontraba puesta sobre ellos. O sea que, como la iconografía estudiada por Nevola, también el edificio de San Felipe podía ejercer un efecto regulatorio sobre las conductas de los participantes del mentidero, y por lo tanto sobre la transmisión de noticias, evocando la mirada omnipresente de Dios sobre la población.³⁵ A tal vigilancia divina podríamos añadirle una política. En efecto, el convento traía a la memoria la figura de Felipe II, al hallarse dedicado a San Felipe, santo de especial devoción para el monarca español.³⁶

Por todo ello, la *Relación del sacrilego delito* remite a un sacrilegio que acarreaba importantes repercusiones en el pueblo. Como se aclara en la *Relación del auto de fe*, no fue coincidencia que el hereje escogiera atacar el convento de San Felipe, “como lugar más principal, y donde podía ser más notado y sabido su hecho”, asegurándose de que sus acciones serían vistas y comentadas por muchos. Asimismo, como ya mencionamos, se trataba de una iglesia particular, por tener la primera capilla privada en la Corte (Cavero de Carondelet, 2020: 262) que rendía culto al Santo Niño de La Guardia, un símbolo que evocaba las aberraciones que los conversos podían cometer contra la sociedad cristiana. Pero, principalmente, el criminal había puesto de relieve que el convento de San Felipe no podía garantizar la protección sobre el mentidero de Madrid. De esta manera, se dejaba en evidencia que uno de los espacios más públicos de la Corte, donde circulaban relaciones militares y políticas, se encontraba desprotegido y desregulado. En otras palabras, se exhibía que, ante los ojos de la Iglesia,

³⁵ Debemos aclarar que no estamos diciendo que las autoridades religiosas y políticas de la Corte situaron el “mentidero” de Madrid en ese lugar con la función estratégica de que las personas se sintieran vigiladas. Simplemente, estamos describiendo un efecto colateral de su localización.

³⁶ Juan Herranz refiere a la creación y fundación del Convento de San Felipe el Real, “que fue realizado entre los años de 1546-1549 y adscrito bajo la advocación de San Felipe en memoria del Apóstol del mismo nombre, por orden del todavía Príncipe en reconocimiento a su santo patrón, y porque de esta forma se conservaría su recuerdo a la sombra de la gloria del nombre del Apóstol” (1993: 92). Por su parte, Rafael Lazcano González explica que el adjetivo “el Real” se incluyó como “muestra de gratitud, reconocimiento y aprecio al Príncipe” (2019: 387).

numeras noticias orales indebidas (y otras escritas, sin la debida licencia de publicación) podían ser transmitidas. Así, la *Relación* advertía a la audiencia que, mientras el presente pliego denunciaba el sacrilegio, otros testimonios podían estar celebrándolo. Al privarle al convento de San Felipe de un rol tutelar respecto a la población, y al enfatizar la vulnerabilidad del mentidero, la *Relación* transforma la forma en que lectores y/u oyentes concebían este espacio social en la ciudad.

Habiendo dicho esto, debemos matizar nuestras afirmaciones: si bien la *Relación del sacrilego delito* destaca la fragilidad de la iconografía religiosa en la urbe, al mismo tiempo afianzaba, a través un grabado en la portada, la fortaleza de la Iglesia frente al enemigo. En la portada, notamos un cáliz en el centro; apenas sumergido en él, una hostia; a los costados, dos candeleros con las velas encendidas [FIG. 3.1]. Bernal Rodríguez y Espejo nos recuerdan que, comúnmente, las relaciones contenían grabados que no guardaban una relación directa con el suceso narrado, o que remitían a este de manera muy general, para servir de referencia a un público iletrado (2003: 145-146).³⁷ Por su parte, del Río Parra comenta que muchos impresores tenían una suerte de archivo de imágenes (ya utilizadas en pliegos pasados), a las que no le prestaban demasiada atención (2019: 50-51). Respecto a la portada de la *Relación del sacrilego delito*, sería difícil creer que una ilustración del rito eucarístico hubiera sido especialmente diseñada para el crimen en cuestión (por más que se trató de un hecho notable, que había involucrado al mismo rey, como veremos más adelante). Independientemente de la originalidad de la figura, la portada nos parece significativa por aludir a los principales protagonistas del

³⁷ “Es evidente que estos grabados cumplen también una función apelativa, dirigida hacia ese lector poco letrado que a menudo interpretará el contenido del texto oído o leído con dificultad a través del anclaje que proporciona una imagen consabida y perfectamente reconocible. Para confirmar este supuesto, puede apuntarse el dato de que cartas de aviso, gacetas y otros materiales de la misma época más cercanos al concepto de *prensa seria*, y dirigidos por tanto a población más instruida, prescindieron de grabados ornamentales o alusivos” (Bernal Rodríguez y Espejo, 2003: 146).

ataque en San Felipe, o sea, la hostia y el cáliz: “al tiempo que la fue a alzar [la hostia] se la arrebató este hereje dicho con determinación diabólica, y haciéndola pedazos, la arrojó al suelo (...) y en un instante asió del Cáliz, que aún no estaba consagrado, y le derramó”.

En compañía de la narración, el grabado de la liturgia eucarística pudo haber inspirado fervor católico en la audiencia. En este sentido, la *Relación* parece seguir al pie de la letra una de las instrucciones del Concilio de Trento, cuando se ordenaba que, durante la celebración de la misa, los fieles gozaran de vista directa sobre el tabernáculo donde reposaban los artefactos de la eucaristía. Como explica Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, el Concilio de Trento había procurado zanjar la distancia que separaba al predicador de los feligreses, de modo que éstos experimentaran mayor participación en los Sacramentos. Para ello, muchas iglesias habían sido renovadas para que los coros se ubicaran detrás del altar, y así no entorpecieran visualmente el rito eucarístico (1991: 44). (Semejante disposición arquitectónica parecía guardar el convento de San Felipe, dada la aparente facilidad con la que el hereje había podido abalanzarse sobre el cura.) Similarmente, mediante el despliegue del cáliz y la hostia en la portada, la *Relación del sacrilego delito* pudo haber reforzado un vínculo de intimidad entre el público del pliego y el Sacramento.

Aún más importante, el grabado pudo haber infundido en el observador una sensación de mayor seguridad frente a la amenaza de la herejía. Al respecto, Frederick J. McGinnes, en su análisis de la liturgia eucarística en el siglo XVI y XVII en Roma, apunta su “symbolic power for mobilizing the Catholic offensive against adversaries and for instilling a sense of solidarity. The Eucharist was a marvelously potent weapon against the sundry works of the devil” (1988: 101). Tras la sesión 25 del Concilio de Trento, se desarrolla una larga serie de representaciones simbólicas en torno al culto eucarístico (dentro de las iglesias, pero también fuera de ellas, en

procesiones y fiestas), por ser un gran punto de contención contra el Reformismo, y por ser una forma de aseverar el poder de la Iglesia por el de sus enemigos.³⁸ En el contexto de la noticia, la portada de la *Relación del sacrilego delito* expresaba que, a pesar del atentado herético, la hostia y el cáliz permanecían inmunes: en primera plana y en posición central, escoltados por un marco rectangular. Es decir que se reflejaba que la Iglesia católica era imposible de quebrantar, más allá de cualquier sacrilegio. Antes que exhibir una escena del crimen violenta (con la hostia y el cáliz partidos, simbolizando el cuerpo ultrajado de Jesús), la *Relación* confiere tranquilidad con una imagen indeleble del Sacramento.

A pesar de todo lo dicho sobre la portada, en el resto de la relación, como ya vimos, se revela un espacio urbano en el que abundan indicios de sacrilegios, y en el que la iconografía religiosa pierde vitalidad como agente de vigilancia frente al pueblo. Frente a esta atmósfera de extrema vulnerabilidad, la *Relación del sacrilego delito* sume al lector y/o al oyente en un estado de hipervigilancia, impulsándolo a descifrar los rastros de herejía que podían circular impune e insolentemente bajo la mirada de imágenes divinas a lo largo de la ciudad.

Finalmente, como analizaremos a continuación, la *Relación* emplea distintas estrategias discursivas para situar al lector y/o al oyente en una colectividad que, en palabras de Jorge Luis Borges, no se unía en el amor sino en el espanto.³⁹ En su estudio de relaciones de sucesos alemanas e inglesas del siglo XVI, Joy Wiltenburg explica que algunas de ellas permitían a la audiencia participar de una comunidad con otros lectores y/u oyentes. Así, la autora propone que

³⁸ Al respecto, en 1622, se publicó en España la *Psalmodia Eucharistica*, de Melchor Prieto, en cuya portada hallamos, entre otros elementos, el altar con el cáliz y la hostia. Sobre la *Psalmodia Eucharistica*, Santiago Sebastián afirma que “de las obras españolas es la que mejor responde a la recomendación conciliar, pues realmente es un libro de catorce estampas, que presentan visualmente el misterio de la Eucaristía a través del oficio de Corpus Christi, demostrando un gran ingenio en la selección de los argumentos así como en las inscripciones o didascalias, que permiten la comprensión de las escenas y del hilo doctrinal” (1981: 162).

³⁹ “Aquí la tarde cenicienta espera / El fruto que le debe la mañana; / Aquí mi sombra en la no menos vana / Sombra final se perderá, ligera. / No nos une el amor sino el espanto; / Será por eso que la quiero tanto”. El poema se titula “Buenos Aires” (1969: 123).

tales piezas prescribían formas de sentirse ante los incidentes narrados. Al hacerlo, le ofrecían al público la oportunidad de seguir tales instrucciones y reaccionar semejantemente, volviéndose parte de una colectividad que englobaba al autor y a otros consumidores: “Linking violent crime and criminal justice procedures with a prescribed emotional response both personal and communal, these works have been a powerful means of constructing both shared values and individual identity” (2004: 1379-1380).⁴⁰ Similarmente, la *Relación del sacrilego delito* le revela a la audiencia cómo debería responder ante el sacrilegio en el convento de San Felipe. Por ejemplo, luego de relatar diversos actos de herejía alrededor de Europa, nos introduce el caso principal avisándonos que “no es menos digno de llorar”. Asimismo, mientras se cuenta cómo el extranjero atenta contra el Sacramento, se interrumpe estratégicamente la acción narrativa en un momento cúlmine, para recordarnos que debemos conmovernos hasta las lágrimas: “haciéndola pedazos [la hostia], la arrojó al suelo, con los sacrílegos pies, (¡Oh, caso digno de eterno llanto!) la pateó”. Por otro lado, se le sugiere al público maneras alternativas de reaccionar frente al ataque herético, con el ejemplo de una audiencia presente en el auto de fe: “al tiempo de referir el sacrílego suceso, alaridos, llantos, bofetadas, araños y mesamientos de barbas y cabellos de todo el gran número del devoto y Católico pueblo”. Así, la *Relación* ilustra que un interlocutor cristiano debería igualmente experimentar tristeza y manifestarse mediante alaridos, gritos, llantos, etc. Al invitar al lector y/u oyente a responder de esta forma, se le propiciaba la chance de pertenecer a un colectivo que podríamos denominar como el “devoto y católico pueblo”.

Dicho esto, la *Relación del sacrilego delito* va más allá de conformar una colectividad definida en la tristeza. Asimismo, se le ofrece al público la oportunidad de sumarse a una comunidad insatisfecha ante el desenlace del caso. La *Relación* expone que el pueblo se

⁴⁰ “Rather, their emotional appeal serves as a key rhetorical tool, seeking to foster unanimity of response even across the widely scattered and invisible audience of the printed text. The expected, appropriate responses of horror and pity are constructed as natural and inevitable, common to all who share a basic human identity” (2004: 1397).

encontraba descontento, aun cuando se había ejecutado públicamente al malhechor: “dicen todos en general [que] no tienen satisfacción fuese más de temor del dolor del morir de aquella forma, que en lo demás les parece murió tan hereje como al principio, porque no dio más muestras de contrición y dolor”. Vemos que la *Relación* se hace portavoz de la gente “en general”, y pone de relieve la falta de satisfacción popular con el auto de fe. Tal insatisfacción nos llama la atención, en especial cuando consideramos que la mayoría de las relaciones de sucesos de tipo criminal terminaban con castigos ejemplares y con un retorno a la paz social (Río Parra, 2019: 114). Michel Foucault explica que las autoridades se valían de ejecuciones públicas espectaculares para infundir miedo en la población y por lo tanto sumisión ante la investidura real (1995: 48-49, 58). Precisamente, en la *Relación*, nos hallamos con que la audiencia sintió “temor del dolor del morir de aquella forma”. Y, sin embargo, la *Relación* descubre las múltiples maneras en que estos suplicios podían fallar; por ejemplo, cuando el hereje no manifestaba “muestras de contrición y dolor”. En este sentido, la *Relación* transmite una sensación de que el sacrilegio quedó irresuelto, e induce al lector y/u oyente a sentir algo similar, y formar parte de una colectividad inquieta.

Aún más importante, la *Relación* refuerza la sensación de insatisfacción frente a la irresolución del caso, cuando nos muestra que, a pesar de la ejecución pública, la figura del rey no había sido enmendada. Como comenta Michel Foucault, las ejecuciones espectaculares debían subsanar la imagen del soberano, dado que quebrantar la ley suponía atentar contra la autoridad real. Al respecto, el castigo debía ser proporcional al delito acontecido, para exitosamente rectificar la falta cometida (1995: 44).⁴¹ Desde esta perspectiva, podemos explicar

⁴¹ Al respecto, Foucault comenta que entre la ejecución pública y el crimen había “a series of decipherable relations”. Por ejemplo, “the execution was often carried out at the very place where the crime had been committed” (1995: 44). Asimismo, los métodos de tortura podían hacer alusión simbólica a la específica transgresión del criminal, como una producción teatral (1995: 45).

algunas simetrías entre el sacrilegio en el convento de San Felipe y el auto de fe: así como el hereje atacó al Sacramento en una iglesia ubicada físicamente en un pedestal (ante la mirada de los feligreses y del mentido de Madrid), la ejecución se dispuso en “un tablado mucho más alto que se ha acostumbrado”, frente a una multitud de espectadores, incluyendo al mismo Felipe IV. Dicho esto, el autor de la *Relación* nos hace notar que la investidura del rey no había sido reparada, sino que continuaba agraviada después del castigo del infiel: “Su Majestad sintió como tan católico en extremo el desacato de aquel hereje”. En estas circunstancias, nos enteramos que Felipe IV había ordenado una serie de misas especiales en el convento de San Felipe, a cargo de renombrados sacerdotes de la Corte. Incluso entonces, sin embargo, en lugar de reafirmarse la autoridad del soberano, se subraya su fragilidad ante la posibilidad de nuevos atentados: “no faltando señor (...) que no asistiese, junto con todas las Guardias de su Majestad, que defendían las entradas del Convento al gran número de gente que acudía”.

Además, la *Relación* nos invita a participar de un colectivo intranquilo no ya ante la irresolución del sacrilegio, sino ante la inminencia de otros casos de herejía. Después de informarnos de las misas extraordinarias organizadas por Felipe IV, la relación nos lleva a experimentar la sensación de que un nuevo ataque herético había ocurrido:

El mismo día de este suceso, estando otro Religioso diciendo Misa en el Convento de santa Bárbara de Descalzos de la Merced, otro hombre llegó a tomar la Hostia al Sacerdote, y la besó, hubo tiempo de quitársela de las manos; porque según pareció no fue su intento más de besarla; este dicen todos, que es loco, y por tal es tenido y reputado, tiénenle preso, y no se trata otra cosa de él hasta ahora.

Mediante un estratégico uso del suspenso, hasta la cuarta línea de la frase, nos encontramos bajo la creencia de que el atentado en el convento de San Felipe ha sido replicado en el de Santa Bárbara. En efecto, la pieza pone de relieve la afinidad entre uno y otro evento de forma discursiva (“El mismo día de este suceso”, “otro Religioso”, “otro hombre”), al punto que sería

posible pensar que ambos incidentes están coordinados. Tal suspenso pudo haber tenido efectos mayores, si tenemos en cuenta que, en un modo de transmisión oral, el recitante podía manipular las pausas para transmitirle mayor ansiedad al auditorio. A propósito, Aurora Egido ha escrito que los autores en el siglo XVII “tuvieron una clara consciencia de la creación literaria hecha voz antes que letra o letra para ser dicha, recitada o cantada” (1988: 87). En este caso, la *Relación del sacrilego delito* se prestaba bien para que los difusores del pliego (sus compradores, pero también vendedores ciegos que memorizaban el contenido del suceso, y optaban por promocionar su mercancía aludiendo no ya al título, sino también a extractos de la noticia) envolvieran a los oyentes en una atmósfera de intranquilidad.⁴²

Recién en la anteúltima línea, la *Relación* exhibe cuál era la opinión general sobre el sospechoso de Santa Bárbara: “este dicen todos, que es loco, y por tal es tenido y reputado”. No obstante, la *Relación* lejos está de conferirnos tranquilidad. Aunque todo hubiera sido una falsa alarma, el pliego ya hizo experimentar al público el miedo de que otro ataque herético ha ocurrido. Por otro lado, el autor evita expresar que el caso se haya concluido. Al decir que “no se trata de otra cosa de él hasta ahora”, el autor sugiere que solo hasta el momento carecemos de novedades. Tal aclaración, sin embargo, nos lleva a preguntarnos sobre las primicias que pueda haber en el futuro. La *Relación del sacrilego delito* invita a la audiencia a formar parte de un colectivo no ya intranquilo ante la chance de que ataques semejantes sobrevengan, sino además ansioso por las noticias que pueda haber sobre el “loco” de santa Bárbara.

⁴² Era frecuente que los ciegos promocionaran las relaciones que vendían a los gritos, recitando el texto de la portada (incluyendo la referencia a la licencia), incluso acompañándose de instrumentos musicales, como apunta Caro Baroja (1990: 52). Es también plausible que los ciegos recitaran otras partes de la pieza (por ejemplo, Pedro Cátedra documenta un caso de un vendedor que había memorizado el discurso entero; 2002: 79-82). Más allá de estos vendedores de pliegos sueltos, Frenk Alatorre (1997) ha estudiado la prevalencia de la transmisión oral de textos en la España premoderna.

En el cierre de la *Relación*, se vuelve a incluir al lector y/o al oyente en una colectividad insatisfecha ante el problema de la herejía en España. La *Relación* acaba de manera poco original: “Dios por su misericordia perdone nuestras culpas, y se sirva de dar salud a nuestro Catolicísimo Rey y señor, para que dé fin de tanto hereje, y reduzca al yugo y obediencia de la santa Madre Iglesia católica Romana a todos los infieles”. Nos interesa que el autor emplea el posesivo de la primera persona plural (“nuestras culpas”, “nuestro Catolicísimo Rey y señor”), como modo de incorporar al lector y/o al oyente como participantes de una misma petición: que Dios “sirva de dar salud” a Felipe IV “para que dé fin de tanto hereje”. Aunque estas palabras de cierre parezcan trilladas, son bastante significativas en unos años en los que el Conde Duque de Olivares era directamente acusado de facilitar la llegada de judíos extranjeros provenientes de Portugal (muchos de los cuales, como vimos, eran sospechados de atentar públicamente contra la Iglesia). En el final, por lo tanto, la *Relación* integra a la audiencia en una comunidad que le exhorta a Felipe IV a terminar con la herejía en España, lo cual entonces implicaba reconsiderar aquellas medidas para incentivar el arribo de inmigrantes al reino.

En definitiva, la *Relación del sacrilego delito* configura un público hipervigilante respecto a la propagación de la herejía mediante tres vías: la deliberada construcción de un enemigo como “extranjero”, potenciando así la existente ansiedad hacia la inmigración en España; la representación de un entorno urbano susceptible de sufrir manifestaciones heréticas, la cual propicia distintas actitudes entre lectores y/u oyentes; y la inclusión de todos estos en una colectividad unida por la intranquilidad y la insatisfacción frente la irresolución del caso y frente a la inminencia de nuevos atentados en manos de infieles.

Carta de Barcelona a esta corte: un enemigo polifacético y un aliado inesperado

En 1625, en la ciudad de Madrid, se imprimió un pliego suelto sobre un incidente ocurrido en la villa de Colibre (actual Colliure). Recordemos el título completo de la pieza:

Carta de Barcelona a esta Corte, en que se da auiso de vno de los más estraños casos que se han visto, y es, que vna muger esclaua de treinta años, con fingidas apariencias de christiana, metida en vn saco como hermitaño, confessando y comulgando cada quince días, descerrajó vna iglesia, y robó el Santíssimo, y la custodia, y vna imagen de Nuestra Señora de la Paz, con más de tres mil ducados de joyas, y dos lámparas de plata en la villa de Colibre. Declárase cómo fue escondido, y cómo fue descubierto por vna gitana, y el fin que tuuo ella, y vn turco amigo suyo, en 30 de mayo de 1624.

La relación suscitó gran interés en el reino, a juzgar por las distintas ediciones del suceso.⁴³ Para Rudy Chaullet, la originalidad del caso radica en el protagonismo de una criminal liberta, y en la colaboración de un grupo de gitanos para resolver el crimen (2017: 366-367). Por nuestra parte, nos importa mostrar que el presente pliego también sume al público en un estado de hipervigilancia respecto a la difusión de la herejía en territorio español. En primer lugar, la *Carta* infunde en la audiencia extremo temor respecto a esclavos y libertos musulmanes residentes en España, y a infieles extranjeros procedentes de Turquía y de la Berbería. En segundo lugar, provoca en el lector y/u oyente recelo frente a otros consumidores de noticias, y alimenta un apetito por desenmascarar a aquellos herejes ocultos entre la población. De este modo, como veremos, la *Carta* reforzará en el público determinadas actitudes de sospecha en el espacio urbano. En tercer lugar, y finalmente, el pliego sugerirá a lectores y/u oyentes una alianza de emergencia con la comunidad gitana frente al excepcional peligro que acarreaba la herejía en

⁴³ La *Carta de Barcelona* gozó de notable popularidad en su tiempo. Fue impresa en Sevilla, “Por Juan de Cabrera, frontero del Correo Mayor, junto al escuela de los niños”; en Valladolid, “Por la viuda de Córdoba”; y en Lima, “Por Pedro de Cabrera” (Gonzalo García, 2018: 819-821). Sabemos que la edición de Sevilla y de Valladolid son iguales en el texto y en el título, y que la edición de Madrid y la de Lima son muy semejantes, a pesar de algunas variaciones. Todas ellas fueron impresas en 1625. Ninguna se halla digitalizada. En el presente trabajo, nos centraremos solamente en la edición madrileña. En un futuro próximo, se complementará el siguiente análisis atendiendo a las particularidades de las ediciones de Lima, Sevilla y Valladolid.

España. Al poner de relieve la gravedad del problema herético, *Carta de Barcelona* recrudescerá la ansiedad de la audiencia hacia las medidas biopolíticas de la Corona, sospechadas de facilitar la entrada del enemigo a la Península.

Anteriormente, estudiamos cómo la *Relación del sacrilego delito* ilustra un enemigo especialmente amenazante por su anonimato (valiéndose estratégicamente de la omisión de datos). En contraste, la *Carta de Barcelona* atiza el miedo de la audiencia frente a unos antagonistas polifacéticos, a través del recurso de la ambigüedad. En primer lugar, el pliego exhibe a la protagonista Juana Errada de forma ambivalente, ya esclava, ya liberta. En el título, se menciona a “una mujer esclava de treinta años, con fingidas apariencias de Cristiana”. Sin embargo, en el cuerpo de la noticia, nos enteramos de que la mujer es una liberta: “una mujer esclava que fue de Don Pedro de la Selva, el cual la dejó libre después de él muerto”.

A partir de un estatus legal confuso, la *Carta* nos revela una creencia difundida en la época: aunque los libertos fueran libres, su pasada esclavitud seguía definiéndolos ante los ojos de los demás. El caso de Juana es ilustrativo, pues arrastra la esclavitud en la piel (“errada en la cara”) y en el nombre (“Juana Errada”).⁴⁴ Al respecto, William D. Phillips explica cómo los libertos encontraban múltiples obstáculos para integrarse a la sociedad, y comúnmente debían conformarse con sobrevivir en la marginalidad (2014: 122-145). Así, al momento de conseguir la manumisión, éstos contaban con escasos recursos económicos, y se hallaban con distintos impedimentos para ejercer distintos cargos u oficios.⁴⁵ Por otro lado, los libertos vivían en una situación precaria desde un punto de vista jurídico, pues incluso la libertad ganada podía ser

⁴⁴ No era extraño que los esclavos adquirieran nombres que referían a cualidades físicas o a su proveniencia geográfica. Ver, por ejemplo, Phillips (2014: 81).

⁴⁵ En una relación de 1647, circula el caso de un liberto de origen norteafricano, que decide quedarse en Cádiz y posteriormente es culpable de herejía. A diferencia de Juana Errada, sin embargo, el liberto en Cádiz se convierte milagrosamente al cristianismo antes de morir ejecutado. La relación se titula *Copia de carta que escribió un padre de la compañía a otros de la misma Religión, dándole cuenta de la admirable conversión, y dichosa muerte de un Moro reducido a nuestra Fe en Cadiz año de 1647* (Real Academia de la Historia, Jesuitas; 3486/16). Sobre esta relación, ver Rudy Chaulet (2017: 361-362).

revocada por los antiguos amos ante determinadas circunstancias.⁴⁶ Al referir a Juana Errada indistintamente como esclava y como liberta, *Carta de Barcelona* nos advierte que, para la sociedad, los libertos estaban más cerca de los esclavos que de las personas libres.

Sin embargo, podemos interpretar la ambigüedad en la condición esclava/liberta de Juana Errada no solo como evidencia histórica de una percepción social, sino también como un recurso sensacionalista para generar mayor temor en los lectores y/u oyentes. Al invisibilizar las fronteras entre un estatus legal y el otro, la *Carta de Barcelona* ponía de manifiesto que los riesgos que suponían los esclavos se dilataban cuando éstos se transformaban en libertos. En el siglo XVII, el esclavo era un foco de ansiedad para una parte de la población por dos razones principales: sus creencias religiosas y sus lazos comunitarios.

Acerca de lo primero, recordemos que los esclavos mahometanos no estaban obligados a convertirse al cristianismo. Por ejemplo, aquellos que deseaban volver a sus tierras cuando obtenían la emancipación debían aportar testimonios que demostraran que nunca habían sido bautizados (de haberlo hecho, tenían prohibido trasladarse a reinos musulmanes, ante el riesgo de que abandonaran la fe católica).⁴⁷ Rafael Benítez Sánchez-Blanco estudia en detalle cómo los esclavos que se bautizaban debían enunciar su voluntad explícita de hacerlo, para despejar cualquier sospecha de presiones externas (principalmente proveniente de los amos). Por ejemplo, sabemos del caso del esclavo Francisco, quien acusó haber sido bautizado mientras estaba

⁴⁶ “In the early seventeenth century Bartolomé de Albillos, a lawyer in the town of Martos, revoked the manumission of his former slave, explicitly and correctly citing the *Siete Partidas*. ‘Law [9], title 22, of the fourth Partida gives the former master the ability to revoke the manumission and reduce to servitude the slave whom he had freed... The said Ana has been ungrateful for the favor that I granted her and on numerous occasions she has sorely wounded me by word and also hitting me with her hands because I am seen to be old, sick, and weak and I cannot control or punish her... [Therefore] I revoke the manumission document for the reasons I have declared.’” (Phillips, 2014: 142).

⁴⁷ Por ejemplo, Rafael Benítez Sánchez-Blanco documenta el caso en 1670 en Madrid, en el que “diversos libertos musulmanes que desean regresar a su tierra deben aportar testigos que respalden su petición, dando fe de que ni se han bautizado ni nunca han manifestado quererlo hacer. Bastantes de estos testigos explican que no han conseguido convencerles de que se convirtiesen o, al menos, de que permitiesen bautizar a sus hijos” (2021: 22-23).

inconsciente; luego de las investigaciones pertinentes, el Santo Oficio declaró que el implicado no era cristiano (2021: 25). En este contexto, para el celoso pueblo católico, los esclavos musulmanes pecaban de salvajes, infrahumanos y demoníacos, como se plasma en los libros de testificaciones madrileños del siglo XVII, según analizó Mohamed Saadan (2020). A propósito, Cristóbal Suárez de Figueroa ya sentenciaba que los esclavos turcos y berberiscos eran culpables de “mil sensualidades, y cometedores de mil delitos”.⁴⁸ Por otro lado, los esclavos mahometanos constituían un foco de ansiedad por entablar supuestos lazos con sus correligionarios, en cofradías y otras formas de reuniones privadas, y por participar de actividades proselitistas islámicas (que, entre otras cosas, incluía extorsionar a otros musulmanes para que no se bautizaran). En la década de 1620, el miedo de la sociedad madrileña hacia los esclavos pudo haber sido más fuerte: en 1626, se ordenó el bautismo obligatorio para todos estos, y se restringió su libertad de movimiento después del anochecer.⁴⁹

También los libertos eran blanco de sospechas para la población católica. A pesar de haber sido bautizados, estos eran comúnmente acusados de practicar la fe musulmana en secreto y de cometer actos sacrílegos contra el cristianismo (Saadan, 2020: 115-134). En este sentido, al confundir el estatus legal del esclavo y del liberto, la *Carta de Barcelona* reafirmaba un prevalente prejuicio de la sociedad: las amenazas de los esclavos (su mahometismo y sus lazos comunitarios) perduraban luego de haber obtenido la manumisión. Aún más, tales amenazas eran más serias, si tenemos en cuenta que, gracias a las libertades conseguidas, los musulmanes

⁴⁸ “Mas hablado de los esclavos de aora, o son Turcos, o Berberiscos, o Negros; los dos primeros generos suele salir infieles, mal intencionados, ladrones, borrachos, llenos de mil sensualidades, y cometedores de mil delitos. Andan de contino maquinando contra la vida de sus señores; su servicio es sospechoso, lleno de peligro, y así digno de evitarse” (Suárez de Figueroa, 1615: 307).

⁴⁹ “Por auto del Consejo de 16 de Junio de 1626, publicado por pregon en la Corte, se mandó cumplir y executar otros anteriores, prohibitivos de que persona alguna tuviese en ella esclavo no bautizado, y de que en anocheciendo, pudiesen andar los que lo fuesen, sino con sus amos, ó con su licencia y persona de su casa, so la pena de azotes: y asimismo se mandó, que los esclavos moros ó turcos, y de qualquiera otra Nación, que no fuesen bautizados dentro de quince días de la publicación, saliesen de la Corte, so pena de perdidos, y aplicados a la Cámara de S.M. (*aut. 4, tit. 2, lib. 8. R*)” (*Novísima recopilación*, 1805: tomo V, lib. 12, tit. 2, ley 5).

podían pecar con mayor fuerza contra la religión católica. Juana Errada se configura como evidencia de ello: una mujer que, como muchos esclavos, adhería al islamismo (según había prometido a sus descendientes) y tejía vínculos con otros mahometanos;⁵⁰ y que, en condición de liberta, se vestía como quería para engañar al pueblo (“se vistió de un sayal pardo, provocando a devoción”), y salía por las noches a ejecutar sacrilegios. A través de Juana Errada, entonces, la *Carta* enfatizaba la idea de que, tras el pasaje de la esclavitud a la libertad, y tras la conversión religiosa, el sujeto mahometano no cambiaba sustancialmente, sino que seguía suponiendo un gran riesgo para el cristianismo.

Debemos añadir que Juana Errada provocaba el temor del público no solo hacia esclavos herejes que residían en España, sino hacia aquellos que podían llegar como parte de un remedio para subsanar el problema de la despoblación en la monarquía española. Por ejemplo, la *Carta* pudo haberle recordado a la audiencia que, ante las políticas migratorias de Felipe IV, no solo arribaban extranjeros, sino también una gran cantidad de esclavos al servicio de aquellos. Asimismo, el caso de Juana pudo haber alarmado a lectores y/u oyentes que conocían las propuestas poblacionistas de importar masivamente esclavos de la África subsahariana, según aparece en el *Memorial* (1600), de Martín González de Cellorigo (citado en Vázquez García, 2009: 106), obra que el Conde Duque de Olivares, según Elliott, muy posiblemente guardaba en su biblioteca personal (1986: 121). En efecto, uno podría preguntarse en qué medida el “sentimiento de despoblación” (que, como ya mencionamos, se intensificó a un punto máximo en la década de 1620) incentivó la demanda de esclavos provenientes del exterior (pues, según

⁵⁰ “Junto con esto guardaba con gran firmeza la secta de Mahoma, que para más seguridad de ello, y de una palabra dada a los sus descendientes, estaba amancebada con un Moro Alfaquí de su ley”.

Rosario Santos Cabota, el tráfico esclavo en el mercado sevillano fue especialmente alto entre 1615 y 1621; 1995: 600-615).⁵¹

Además de la esclava/liberta Juana Errada, *Carta de Barcelona* se vale de la ambigüedad para construir discursivamente al segundo criminal, el “amigo”. Sabemos que éste es un musulmán (“Alfaquí”) que “de secreto iba y venía a la Berbería, y desembarcaba de modo que parecía Español en el lenguaje”. Por lo tanto, la *Carta* lo presenta como un extranjero (pues, según se anuncia, no es español, aunque lo parezca) en condiciones de libertad (aunque desconocemos si es un liberto o no).⁵² Nos interesa especialmente que la *Carta* exagera la ansiedad del público ante los inmigrantes en la década de 1620, al ilustrar un extranjero doblemente amenazador, al mismo tiempo moro y turco. Así, en el título, leemos que el cómplice de Juana Errada es “un Turco amigo suyo”. Sin embargo, en el cuerpo de la noticia, encontramos que Juana “estaba amancebada con un Moro Alfaquí de su ley”. Por otro lado, más adelante, cuando la casa de Juana Errada se enciende fuego, nuevamente hallamos que “dentro adonde estaba el Turco su amigo”. Al final, en la ejecución pública, el autor vuelve a referir al hombre como “Moro”, cuando él y ella se burlaban de los religiosos. En las cuatro veces que se alude al “amigo” de Juana, dos veces es turco y dos, moro. Ahora bien, no creemos que se trate de un mestizo, aquello que en la época se denominaba *colorio*, según se informa en una relación de 1666.⁵³ Por el contrario, la ambivalencia en torno al origen del “amigo” puede entenderse como

⁵¹ No queremos decir necesariamente que en esta época las tasas de importación de esclavos aumentaron, sino que quizá valga la pena estudiar ambos fenómenos (el “sentimiento de despoblación” y la importación de esclavos) de manera concomitante.

⁵² En teoría no sería un liberto, pues, como ya mencionamos, éstos tenían prohibido viajar hacia África, ante el riesgo de que se reconvirtieran al islamismo. Dicho esto, también podría tratarse de un liberto que ha hallado la forma de burlar la ley.

⁵³ *Breve relacion del crvelissimo genero de muerte, que los Turcos, y Moros de la Ciudad de Argel, dieron a Iuan Ramirez, Cirujano de la Ciudad de Sevilla, Iueves 18 de Março de 1666* (por Juan Gómez de Blas, Sevilla, 1666; Universidad de Granada, 36433).

evidencia de una percepción social: muchos berberiscos podían confundirse con otomanos por el solo hecho de vivir en tierras dominadas por el Imperio Otomano (Bunes Ibarra, 1989: 69-70).

Alternativamente, al fusionar al turco y al moro en la figura del alfaquí, la *Carta de Barcelona* explota un recurso sensacionalista, pues evocaba la peligrosidad del otomano y la unía con la del berberisco. Mediante este antagonista bicéfalo, el pliego actualizaba el temor de que turcos y moros se asociaran y de que, en compañía con musulmanes que residían de secreto en territorio español (muchos de ellos esclavos y libertos), intentaran retomar control de la Península. Por otra parte, frente al público madrileño, la relación agrandaba la amenaza de la herejía en Cataluña, especialmente si tenemos en cuenta que allí la población morisca había sido mínima, y en buena medida asimilada (Reglá, 1964: 64-66; Epalza, 1992: 68).

Ahora bien, debemos notar que la *Carta de Barcelona* ofrece ligeras variaciones en torno a lo otomano y lo berberisco. Al respecto, David M. Reher nos recuerda que, más allá de sus semejanzas, los turcos y los moros podían suscitar ideas divergentes en la España del siglo XVII (2020: 1). En la *Carta de Barcelona*, el “amigo” de Juana Errada aparece como turco cuando se halla en una condición pasiva en situaciones desfavorables (el título remite a la ejecución del hombre, y más adelante lo encontramos dentro de una casa incendiándose). Por el contrario, es referido como moro en contextos de mayor agencia; por ejemplo, “de secreto iba y venía a la Berbería”, de camino al patíbulo convence a su amiga de no convertirse al cristianismo, y se mofa de las predicaciones de los religiosos católicos. Entonces, tras el empleo de lo turco y lo moro, la *Carta de Barcelona* hace mucho más que sumar dos enemigos peligrosos. Al mismo tiempo, expone una amenaza musulmana de inextinguibles fuerzas, pues cuando una fracción parece retroceder, otra se aviva. ¿Podría leerse tal contraste entre el moro y el turco en clave geopolítica? Desde esta perspectiva, la *Carta* expresa que, mientras disminuyen los choques con

el Imperio Otomano en el siglo XVII, un eje de conflicto revive, el de los moros que burlan la expulsión y retornan para recobrar sus antiguas tierras. En cualquier caso, la *Carta* exhibe que España se enfrenta ante un contrincante imperecedero, que, como el ave fénix, renace de sus cenizas.

Mientras que la *Relación del sacrílego delito* atemorizaba a la audiencia con un adversario anónimo, la *Carta de Barcelona* lo intimida con uno polifacético. Juana Errada enlaza las amenazas de los esclavos con la de los libertos, y el “amigo” hace lo suyo con el turco y el moro. En cualquier caso, la *Carta* pone a lectores y/u oyentes en estado de alerta máxima respecto a las múltiples caras (extranjeras y no extranjeras) de la herejía en España. De este modo, el pliego contribuye a generar mayor ansiedad frente a las políticas migratorias de Felipe IV, capaces de abrirle las puertas al enemigo infiel.

Antes de continuar, podríamos preguntarnos sobre las razones (si las hay) para que la *Relación del sacrílego delito* reproduzca un enemigo anónimo y la *Carta*, uno polifacético. Podríamos interpretar que el diseño de ambos antagonistas responde al lugar donde transcurren los hechos y donde circulan los pliegos. La *Relación del sacrílego delito* relata un evento ocurrido en Madrid, dirigido a un público en Sevilla. Esta pieza introduce un enemigo coherente con el espacio urbano madrileño y familiar a un consumidor sevillano: una figura anónima que podía perderse entre la gran población. Por el contrario, la *Carta de Barcelona* narra un incidente en la villa de Colibre (actual Colliure), ubicada en la costa mediterránea, bien alejada de la Corte, donde se imprimiría la relación. Proponemos que tal distancia entre la localización geográfica del sacrilegio y del público madrileño dio pie a la construcción de un adversario “monstruoso”, esto es, conformado por partes diversas. En efecto, la *Carta de Barcelona* parece recrear las tradicionales enciclopedias renacentistas y los bestiarios medievales, con raíces en la *Naturalis*

Historia de Plinio, en la que se “exemplify the extraordinary and varied natural creations, while serving as a frame for the geographical confinement of what is remotely possible” (Río Parra, 2019: 16). En otras palabras, la *Carta* se vale de la lejanía entre Madrid y Colliure, para obsequiarle a la audiencia de Madrid un enemigo excepcional. Dicho esto, debemos aclarar que, aunque remoto, Colliure se hallaba dentro de España y que, aunque “monstruosos”, Juana Errada y su pareja diferían en gran medida de los monstruos que describe Plinio. Si se quiere, la *Carta* constituye un producto intermedio entre enciclopedias y bestiarios, por una parte, y una prensa moderna, por la otra. Así, el pliego nos brinda criminales que son atípicos, pero no extraordinarios; remotos, pero dentro del reino, y lo suficientemente cercanos para suponer una amenaza concreta.⁵⁴

Además de alertarnos respecto a herejes extranjeros y no extranjeros en España, la *Carta de Barcelona* configura lectores y/u oyentes hipervigilantes al promover determinadas actitudes de sospecha respecto a otros consumidores de pliegos sueltos. Como veremos, la *Carta* impulsa a la audiencia a dirigir la atención hacia sus coetáneos, con el fin de detectar y desenmascarar a infieles ocultos entre la población. Para empezar, mientras el *Relato del sacrilego delito* invita al público a participar de una colectividad definida por la intranquilidad, la *Carta de Barcelona* establece un colectivo caracterizado por la desconfianza. Así, a través de las figuras de Juana Errada y del “amigo”, la relación pone de relieve las facilidades con que los herejes se hacen invisibles a los ojos. Por ejemplo, el “amigo” “parecía Español en el lenguaje”, en tanto Juana Errada aparenta ser una devota católica, “provocando a devoción, en tal modo que todos la tenían

⁵⁴ En este sentido, la *Carta de Barcelona* constituye un nuevo ejemplo de aquello que del Río Parra describe como el pasaje de la serie a la individualidad: “The sixteenth century prompts a profound taxonomic change that, as we shall see, ends up destroying the foundations of the series of monstrous peoples. On the one hand, far East natives are no longer the captivating and exceptional groups that filled the universal histories. The expansion of Western cartography relocates the ancient, remote deserts of Libya much closer to Europe (...) What were once just representatives of a monstrous race were transformed into an exception related to fatality, acquiring an anomalous and defective substratum” (2019: 19).

por una bienaventurada”; más adelante, nos enteramos de que la mujer pudo transformar su reputación en un activo social (“guarnecida de tanto crédito”), consiguiendo aplacar las suspicacias que suscitaba su pasado como esclava (presente en la piel y en el nombre).⁵⁵

Luego de subrayar la habilidad del enemigo para infiltrarse en la población, la *Carta* conduce la atención del público hacia otros lectores y/u oyentes del pliego. En el *Relato del sacrilego delito*, veíamos cómo la pieza prescribía una determinada reacción emocional, y de este modo permitía que la audiencia se sumara a una colectividad virtual, dolida ante el sacrilegio. En contraste, la *Carta* nos advierte que otros lectores y/u oyentes podían simular la aflicción y esconder su verdadero sentir. Es decir que la *Carta de Barcelona* lleva a cada consumidor particular a recelar de cualquier comunidad fundada en el dolor por la noticia. Para ello, inicialmente, la relación nos adelanta una adecuada manera de responder ante el sacrilegio en la iglesia:

Fue tanta la gente que acudió, y tantas las lástimas que hacían chicos, y grandes, que se deshacían en llanto de tal manera, que si mucho sentimiento hacían, mucho más hacia la Juana Errada: y así [a] todos le[s] pedía que en sus oraciones pidiese[n] a Dios [que] descubriese tan gran maldad (...) comenzó como de nuevo a hacer tantos extremos, que no era otra cosa su oficio, sino ir por las calles diciendo a voces, ‘Duéla[n]se de sí mismos, hermanos, y mire[n] la gran lastima y dolor, y lo que se debe sentir.

Como estudiábamos en la *Relación del sacrilego delito*, la *Carta de Barcelona* ofrece a la audiencia la oportunidad de adherirse a un colectivo de “chicos, y grandes” “que se deshacían en llanto”. Sin embargo, pronto el pliego nos previene de una colectividad como tal, al exhibir cómo algunos de sus miembros podían ser criminales en secreto. El mejor ejemplo de ello era Juana Errada, quien no contenta con fingir su pesar y pasar por desapercibida, se configura como modelo de conducta para el resto: “Duéla[n]se de sí mismos, hermanos, y mire la gran lástima y

⁵⁵ “Pues ella que se vio cercada, y guarnecida de tanto crédito, comenzó como de nuevo a hacer tantos extremos, que no era otra cosa su oficio, sino ir por las calles diciendo a voces...”.

dolor, y lo que se debe sentir”. Por lo tanto, la *Carta de Barcelona* conmina a lectores y/u oyentes a sospechar de sus pares, pues aquellos que reaccionaban con mayor desconsuelo no necesariamente eran los más devotos. Esta advertencia habrá sido especialmente pertinente en aquellos contextos de recepción oral en la que muchos oyentes respondían a la historia oída en simultáneo y a la vista de los demás.

Además de incentivar al público a recelarse entre sí, la *Carta de Barcelona* nutre un afán por desenmascarar a aquellos herejes ocultos entre la población. A diferencia de muchas otras relaciones sensacionalistas de tipo criminal, la *Carta* no se centra en el daño que los malhechores cometen (Río Parra, 2019: 52). Por ejemplo, en contraste con la *Relación del sacrilego delito*, el presente pliego no se enfoca en el sacrilegio en sí (el robo de artefactos sagrados). De hecho, tan solo se le dedica al incidente doce líneas (“hasta que llegó la ocasión, que a más de ciertos hurtos que hicieron (...) haciéndolo con tan cuidado, que fue en menos de seis horas”). Mayor atención merece aquello que podríamos vincular con la investigación del delito, o sea, el proceso por el que se averigua la identidad de los culpables (que incluye las infructuosas diligencias, la falsa devoción de Juana Errada, la acusación a unos sujetos gitanos, la sospecha del juez, la confesión de la mujer y la recuperación de los objetos religiosos). Frente a la amenaza de libertos y esclavos, de moros y turcos, *Carta de Barcelona* ofrece de consuelo una narrativa en la que exitosamente se revela al enemigo infiel. Al respecto, el autor anónimo refiere a un caso que metafóricamente se halla encubierto a la vista, y que solo a través del acto de lectura o de audición puede darse a conocer: “tomé la pluma con forzada obligación (...) porque caso tal no quede escondido”. La *Carta de Barcelona* proporciona una vía mediante la que lectores y/u oyentes pueden, simbólicamente, descubrir y atrapar a Juana Errada.⁵⁶

⁵⁶ Así, *Carta de Barcelona* contrasta notablemente, por ejemplo, con las relaciones de bandidos, que se enfocan más en los delitos del delincuente que en su detención. Mientras estos pliegos sueltos, según estudia del Río Parra,

Principalmente, la *Carta* expone al público a un ejercicio detectivesco para rastrear las trazas de herejía en los criminales implicados, predisponiendo al lector y/u oyente a hacer lo propio en la realidad material en la que se encuentran. A través de una serie de recursos discursivos, el pliego permite a la audiencia inferir la participación central no ya de Juana, sino del “amigo”, en el correr de los eventos. De hecho, a primera vista, el “amigo” parece ocupar un plano secundario respecto a la mujer. Aunque es un cómplice del sacrilegio, el “amigo” carece de nombre, y solo cuatro veces es mencionado. Parece evidente, por lo tanto, que el autor de la relación halló más interesante las fechorías de Juana. Dicho esto, en las escasas apariciones del Turco/Moro, el autor arroja ciertos indicios que, a través de un proceso de inferencia, posibilita al público reconocer la labor fundamental del “amigo” en el detrás de escena. A propósito, no nos parece coincidencia que se indique dos veces que el “amigo” es “Alfaqui” (la segunda de ellas, con una definición incluida, “como acá predicador”). Al poner de relieve su oficio de predicador, se subraya su poder de persuasión a través de la palabra. Precisamente, en la última mención, el “amigo” se vale de su voz para exhortar a Juana Errada a no rendirse a las predicaciones de los religiosos, que de camino a la hoguera insistían con la importancia de convertirse al catolicismo: “Porque si mucho los Religiosos a él le exhortaban, mucho más el Moro a ella, de lo cual con gran risa se burlaban, y así murieron”. En tan pocas ocasiones, el autor brinda a lectores y/u oyentes las pistas necesarias para que éstos descubran la enorme influencia del “amigo” sobre la mujer, y así confirmen una creencia extendida en Madrid, esta es, que grupos proselitistas islámicos incitaban a sus pares musulmanes a preservar la religión y a involucrarse en actos vandálicos (Saadan, 2020: 146-158). Al colocar al Turco/Moro en el fondo de la narración, el autor no le quita necesariamente protagonismo, sino que lo invisibiliza, para

resaltan de forma sensacionalista la violencia cometida ante las víctimas, publicitando en algún punto las aventuras del criminal (2019: 41-67), en *Carta de Barcelona*, parece interesar más la cadena de sucesos por la cual Juana Errada es descubierta.

que lectores y/u oyentes lo saquen a la luz. De esta forma, *Carta de Barcelona* adiestra al público en una práctica de desenmascaramiento, que fácilmente podía replicarse en el entorno urbano madrileño o en cualquier otro contexto de recepción.

Frente a la amenaza de un enemigo hereje polifacético, entonces, la *Carta de Barcelona* arrastra a lectores y/u oyentes a recelarse entre sí y a destapar cualquier rastro de herejía invisible a los ojos. De este modo, la *Carta* afianza en el público un estado de hipervigilancia, o sea, de vigilancia compulsiva, con la atención dirigida a detectar cualquier indicio de infidelidad entre sus correligionarios. Debemos añadir, finalmente, que la *Carta* empuja a la audiencia a tejer una alianza con la comunidad romaní, la cual en la relación se inviste de heroicidad al ayudar a descubrir a los verdaderos criminales. Precisamente, hacia el cierre del pliego, leemos que “a los Gitanos dieron muy gran lauro”, luego de asistir a las autoridades para atrapar a Juana Errada y a su pareja.⁵⁷ Como veremos a continuación, la *Carta* promueve una excepcional unión de emergencia entre el pueblo caló y el payo. Así, la relación enfatizará la peligrosidad del adversario infiel durante el reinado de Felipe IV, y al mismo tiempo adelantará un cambio en la percepción histórica del gitano en España.

Para comprender la novedad de *Carta de Barcelona*, nos basta compararla con *La gitanilla* de Cervantes, publicada poco más de una década atrás. En el primer capítulo, analizamos cómo, en la *novella* cervantina, Preciosa y sus compañeras conseguían sortear la mirada de las autoridades mediante espectáculos callejeros en Madrid, mientras que caían víctimas de la Justicia en Murcia. De este modo, *La gitanilla* fortalecía la imagen de la comunidad romaní como un grupo al margen de la ley, cuyas opciones se limitaban a escapar de la vigilancia de distintos actores sociales, o sucumbir ante ella. Por el contrario, en *Carta de*

⁵⁷ Covarrubias define “laurel” como “lo que había de ser honrado y estimado (...) ciñendo no solo las sienes de los poetas, pero también las sagradas cabezas de los emperadores en sus triunfos y pompas” (2006: 1171).

Barcelona, unos gitanos gozan de una opción alternativa: auxiliar a las autoridades para detectar a una criminal. Es decir que, en esta *Carta*, el sujeto gitano se presenta como funcional a la vigilancia real para mantener el orden público. Aunque menos de dos décadas pasaron, *Carta de Barcelona* expresa un cambio radical hacia el pueblo caló.

Ahora bien, sería un error creer que la imagen popular de los gitanos mejoró hacia 1620. De hecho, en 1619, en *Restauración política de España*, Sancho de Moncada lanza un feroz ataque hacia la comunidad romaní, a la que califica de enemigos de España: “son espías y traidores a la Corona”, pues “entran con facilidad en tierras de enemigos y saben las lenguas de todos” (citado en Sánchez Ortega, 1991: 84). Al referirlos como “espías”, Moncada fortalece la idea de que los gitanos se valen de la vigilancia no ya para preservarse a sí mismos, sino además para perjudicar a la monarquía española, recopilando información con la que los reinos enemigos luego podían beneficiarse. Por demás, Moncada enfatiza que incluso la misma cualidad de “gitano” es un artificio, cuando asevera que “no son gitanos, sino (...) Españoles que han introducido esta vida o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa y rematada de España” (citado en Sánchez Ortega, 1991: 84). Ese año en que se publica el escrito de Moncada, en el 28 de junio, nos hallamos con una cédula que, haciéndose eco de los pedidos de varios cortesanos, decreta la expulsión de los gitanos, a menos que se asimilen completamente al resto del pueblo: “que no puedan usar del trage, nombre y lengua de gitanos y gitanas, sino que, pues no lo son de nacion, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado” (*Novísima Recopilación*, 1805: tomo V, lib. 12, título 16, l. 4).⁵⁸ Por otro lado, también en las

⁵⁸ “Ordenamos y mandamos, que todos los gitanos, que al presente se hallaren en estos nuestros reynos, salgan de ellos dentro de seis meses, que se han de contar desde el día de la publicacion de esta ley, y que no vuelvan á ellos so pena de muerte: y que los que quisieren quedar, sea avecindándose en ciudades, villas y lugares de estos nuestros reynos de mil vecinos arriba; y que no puedan usar del trage, nombre y lengua de gitanos y gitanas, sino que, pues no lo son de nacion, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado” (*Novísima Recopilación*, 1805: tomo V, lib. 12, título 16, l. 4).

relaciones de sucesos se subraya la amenaza del gitano hacia la monarquía española. Por ejemplo, en 1618, una relación en Barcelona advertía sobre las “*crueldades, y robos grandes que hazian en Sierra Morena unos gitanos salteadores, los quales mataron un Religioso, y le comieron asado y una Gitana la cabeça cozida*”.⁵⁹

Dicho esto, debemos recordar que, durante la primera parte del reinado de Felipe IV, se desarrolla un giro en la represión hacia la comunidad romaní. Frente al problema acuciante de la despoblación en España, las autoridades reales desestimarán la orden de expulsión, y favorecerán la opción de integrar al pueblo gitano al resto de la sociedad. Para María-Helena Sánchez Ortega, nos hallamos en una nueva faceta de la persecución hacia el gitano, a la que califica de “integración” (1991: 109). En una pragmática de 1633, en efecto, encontramos una retracción respecto al mandato de destierro, para no agravar la falta de población en la monarquía:

Y habiendose discurrido largamente en los medios, no a parecido conveniente el que debio de serlo en los tiempos pasados de mandar salir del Reyno los gitanos, porque la despoblación en que se allan estos Reynos después que se expelieron los moriscos, y la que causan las necesidades presentes, no puede sufrir ninguna evacuación por ligera que sea, principalmente desta gente que no son gitanos por naturaleza ni origen sino por artificio y vallaquería, y mendados se reducirán a las costumbres y forma de vida que los demás. (Citado en Sánchez Ortega, 1991: 111)

En este decreto, también se niega la existencia misma de la identidad gitana, y se prohíbe hacer uso de cualquier signo distintivo perteneciente a esta comunidad (como traje, nombre, etc.) (citado en Sánchez Ortega, 1991: 111). Sin embargo, ahora resulta evidente que las autoridades

⁵⁹ *Relacion verdadera de las crueldades, y robos grandes que hazian en Sierra Morena unos gitanos salteadores, los quales mataron un Religioso, y le comieron asado y una Gitana la cabeça cozida, y de la justicia, y castigos que dellos se hizo en la villa de Madrid Corte de su Magestad a onze de Noviembre, Año de 1617* (por Estevan Liberos, Barcelona; Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; RES. 254//39 V.)

entienden la asimilación forzada de la comunidad romaní como una necesidad para aumentar los números de habitantes de España e, indirectamente, las riquezas del reino.⁶⁰

En la *Carta de Barcelona*, se exhibe un cambio en la forma en que se percibe al pueblo gitano, que ligeramente anticipa la política integracionista de Felipe IV. Hacia 1633, quedaba claro que los gitanos, antes que ser enemigos, podían ser parte de la salvación, al ayudar a lidiar con la problemática de la despoblación. La imprenta popular española ya advertía que la comunidad romaní tenía mucho que ofrecer al resto de la sociedad, en este caso, ante la amenaza polifacética de esclavos y libertos, de turcos y moros. Es decir que la *Carta de Barcelona* da un primer paso para consolidar una nueva noción del gitano como un contingente que podía fortalecer al reino.

Precisamente, *Carta de Barcelona* registra el pasaje en que los gitanos pasan de villanos a ser figuras reconocidas socialmente. En un principio, la relación ilustra una comunidad gitana que padece el descrédito de las autoridades: “Y a este tiempo acertaron a venir de Castilla unos Gitanos, que pedían les diesen licencia para avecindarse. Y como el juez estoviese indignado, y su crédito fuese poco, los mandó prender a cinco mujeres, y seis hombres”. Sin otra culpa que pertenecer a una comunidad mal reputada, los gitanos no solo ven rechazada la licencia para avecindarse, sino que también caen en prisión. Más adelante, sin embargo, *Carta* problematiza el descrédito que sufría la población romaní. En efecto, se nos muestra cómo diversos infieles podían explotar la mala reputación de los gitanos, para esconder sus propias fechorías. Así, Juana Errada insistirá a los gitanos que confiesen ser responsables por el crimen en la iglesia: “miren, hermanos, que en ser Gitanos, tiene[n] perdido la mitad del crédito y que el juez les ha de dar tormentos”. *Carta de Barcelona*, por lo tanto, expresa la opinión negativa de las autoridades

⁶⁰ Como explica Sánchez Ortega, “lejos de decretar la expulsión de los gitanos, Felipe IV decide que no resulta conveniente para el país prescindir de nuevos contingentes de la población” (1991: 109).

hacia la comunidad romaní, y también refleja hasta qué punto tal opinión podía ser funcional para los enemigos de España, y en última instancia propiciar casos de injusticia (como que tal comunidad fuese imputada por un delito no cometido).

Aún más importante, *Carta* enfatiza los beneficios que los gitanos podían ofrecer a la monarquía española. Como leíamos en las palabras de Moncada, el gitano tenía fama de farsante, pues “no son gitanos (...) son españoles que han introducido esta vida o secta del gitanismo” (citado en Sánchez Ortega, 1991: 84). *Carta de Barcelona* nos muestra que una gitana podía igualmente reconocer las farsas de los otros, esta vez para provecho del reino:

Y a esta ocasión y diferencia entró el juez, y oyendo las partes, dijo a la Gitana, ¿qué has visto tú en ella, que dices eso? Respondió que son en demasía los extremos que hace, y más una raya que tiene en la frente, (si es que se puede dar crédito a rayas), muestra que ha de hacer una grande alevosía, y que ha de tener mala muerte.

Es decir que la *Carta* convierte una de las principales acusaciones contra la comunidad romaní en un activo para la Corona. Otro ejemplo lo hallamos en las artes adivinatorias. María Helena Sánchez Ortega demuestra cómo muchas gitanas eran frecuentemente denunciadas ante la Inquisición por supuestos actos de magia, la mayoría de los cuales resultaban ser embustes dirigidos a una sociedad española sumamente ingenua (1988: 264). En esta *Carta*, sin embargo, vemos que la mujer gitana se vale de su conocimiento de las rayas en la cara para predecir que Juana “ha de hacer una grande alevosía, y que ha de tener mala muerte”. Sorpresivamente, esta relación subraya cómo los saberes de las gitanas (aún aquellos sancionados por la Iglesia, como la adivinación) podían tornarse efectivas herramientas si eran empleadas al servicio de España.

De este modo, la *Carta de Barcelona* posiciona al pueblo gitano en un rol novedoso, como colaborador de las autoridades en la detección del crimen. Dicho esto, más allá del lauro recibido, nada más nos indica que la comunidad romaní ha dejado de ser una otredad, un grupo

marginalizado por el resto de la sociedad. Si se quiere, frente a la imperante imagen negativa contra los gitanos (“nacieron en el mundo para ser ladrones”, como escribiría Cervantes; 2013: 27), la *Carta* nos exhibe un primer acercamiento entre éstos y el payo.

Tal acercamiento no solo se plasma en el contenido del suceso (unos gitanos auxilian a las autoridades y son premiados por ello), sino también en el plano textual. Por ejemplo, sobre Juana Errada, la Gitana explicaba “que son en demasía los extremos que hace, y más una raya que tiene en la frente, (si es que se puede dar crédito a rayas), muestra que ha de hacer una gran alevosía...”. En esta intervención parentética, se confunden las voces de la Gitana con la del autor anónimo. ¿Quién dice las palabras “si es que se puede dar crédito a rayas”? En principio, parece evidente que es el autor el que interpone en el discurso de la mujer una aclaración, en la que explícitamente se desvincula de las artes adivinatorias. En efecto, como muchos otros autores de relaciones de sucesos, el de la *Carta* se presenta como un devoto católico preocupado por dar a conocer cualquier crimen contra la Iglesia. Sin embargo, nos interesa que, tal como se halla en el cuerpo de la noticia, ese comentario podría ser potencialmente atribuido a la Gitana. Si tal fuera el caso, *Carta* reflejaría que los gitanos cuestionan saberes comúnmente asociados con ellos, y demuestran por lo tanto una mayor porosidad hacia los ideales de la Contrarreforma. En cualquier caso, mediante una frase que puede ser achacada a uno u otro, la *Carta* entremezcla virtualmente a la Gitana y al autor anónimo del pliego.

Más adelante, encontramos otro recurso textual mediante el que se sugiere la proximidad entre el pueblo gitano y el payo. De hecho, el autor anónimo acude a una interesante fórmula para expresar que el juez toma en serio los comentarios de la Gitana, y por lo tanto decide interrogar a Juana Errada: “...y dijo la Gitana, ‘señor, v.m. pierde la ocasión, si la deja ir, hágalo con ella la diligencia que con nosotros, y verá lo que dice. El juez, inspirado de una buena

imaginación, la mandó llamar, y desnudar”. Mediante la frase “inspirado de una buena imaginación”, el autor manifiesta una medida cercanía entre un representante de la Justicia y un grupo de gitanos. El juez no cree, simplemente, en el testimonio de la Gitana (incluida la adivinación). Sin embargo, tampoco lo rechaza. Para indicar esta actitud intermedia, el autor se sirve de una intrincada estructura (“inspirado de una buena imaginación”), a través de la cual se declara que las palabras de la gitana suscitan una “buena”, o sea, benigna o útil imaginación. Tal imaginación termina por “inspirar” al mismo magistrado, comprendiendo por “inspiración” “despertar el espíritu y moverle a santas y buenas consideraciones” (Covarrubias, 2006: 1103). A semejanza de Preciosa, en *La gitanilla*, también esta Gitana puede afectar las emociones de su interlocutor; sin embargo, antes que sumirlo en un estado de suspensión, esta Gitana conjura en el juez “santas y buenas consideraciones”. Como veíamos anteriormente, nos hallamos con otro ejemplo de un talento gitano que podía ser utilizado a favor del reino. Pero aún más, mediante la enrevesada fórmula “inspirado de una buena imaginación”, la relación revela no una comunión entre el gitano y el payo, pero tampoco una oposición, sino más bien un acercamiento.

En este sentido, tal cercanía entre el gitano y el payo termina por esclarecerse a través de la mención de la Virgen de la Paz hacia el final de la relación: “Soltaron a los sin culpa presos, y a los Gitanos dieron muy gran lauro. Y después avisare a v.m. de los muchos milagros que hace la Imagen que fue arrojada al fuego por mano de la mala mujer, y muchos de los que hace la siempre Virgen de la paz”. En el siglo XVII, se le había atribuido a María un rol de protectora, capaz de ofrecer refugio y paz.⁶¹ Al concluir el pliego con la Virgen de la Paz, *Carta de Barcelona* afianza la idea de que dos bandos hasta entonces antagónicos (el gitano y el payo) podían encontrarse en un estado de concordia. Por otro lado, la presencia final de la Virgen de la

⁶¹ Por ejemplo, en el siglo XVII, se erigió en la ciudad de Antipolo, Filipinas, un santuario dedicado a María con el nombre “Nuestra Señora de la Paz y del Buen Viaje”, para invocar la protección de la Virgen ante los peligros marítimos y las revueltas sociales.

Paz es especialmente relevante, pues matiza el auxilio profético brindado por la Gitana (y el premio que ésta recibe), y le recuerda al público el papel fundamental del poder religioso en el evento narrado. La *Carta* yuxtapone dos modos complementarios de aproximarse al futuro: a la adivinación del gitano (el conocimiento de lo venidero) se le une el milagro (la intervención divina sobre la realidad). Entre ambas modalidades, la relación concede a la segunda un lugar privilegiado: más allá del “gran lauro” a los gitanos, es la Virgen de la Paz la que acaba por llamar toda la atención, como promotora última de la concordia que une al romaní con el payo. Es decir que, mientras la *Carta de Barcelona* ilustra las ventajas de los saberes adivinatorios, termina enfatizando la divinidad de María como principal vía de acción sobre el porvenir. De este modo, el autor aminoraba el posible rechazo que podía ocasionar un pliego que adjudicaba a las habilidades de una gitana la resolución del crimen.

Ahora bien, debemos aclarar que la *Carta de Barcelona* sugiere una alianza entre la comunidad gitana y el payo, solo para ayudarse mutuamente en oposición a un adversario en común. Mientras la población romaní lucha por ser declarada inocente ante un crimen que no cometió, las autoridades españolas buscan a los responsables del atentado contra la iglesia. Aunque sus objetivos difieran, ambos se benefician en atrapar a la pareja infiel. La *Carta* lleva a juntar, al menos parcialmente, dos contingentes hasta entonces antagónicos, cada uno con sus propósitos e idiosincrasias, para defenderse frente al hereje.

Al plantear una novedosa alianza con el pueblo gitano, la *Carta* subraya la gravedad del problema herético en España durante la década de 1620. Ya vimos que, en las primeras décadas del siglo XVII, la población gitana seguía siendo objeto de suspicacias para una buena parte de la sociedad. Asimismo, ya analizamos cómo el presente pliego suelto adelanta una medida cercanía con la comunidad romaní, reflejando el prejuicio que había contra esta, pero a su vez remarcando

las ventajas de una potencial coalición. Al proponer dejar a un lado, siquiera temporalmente, los escrúpulos contra el gitano, la *Carta* agiganta la sombra del adversario infiel. La relación parece insinuar que medidas extraordinarias son necesarias ante un contrincante extraordinario. Es decir que, detrás del llamado a congregarse entre el payo y el gitano, la *Carta* refuerza un clima de urgencia ante la difusión de la herejía en el territorio español.

Varios años más tarde, hacia 1633, la comunidad romaní y el régimen de Felipe IV también se enfrentarán, por distintos motivos, con un adversario en común, igualmente acuciante: la despoblación en España. Mientras el pueblo gitano lidiaba con la constante amenaza de ser un blanco de expulsión, la realeza española lamentará la falta de habitantes para trabajar la tierra y hacerse cargo de otros menesteres. Sin embargo, en contraste con lo visto en la *Carta*, la pragmática de Felipe IV no incorporará a un sujeto gitano que preserva sus diferencias respecto al payo. Todo lo contrario, obligará a los gitanos a renunciar a sus cualidades distintivas (su forma de hablar, sus vestimentas, etc.) y a asimilarse a una España más homogénea.

En definitiva, la *Carta de Barcelona* construye lectores y/u oyentes hipervigilantes frente a la expansión del hereje, al dirigirles la atención hacia un enemigo polifacético; al reforzar actitudes de sospecha respecto otros consumidores de noticias; y al sugerir una excepcional alianza con la comunidad romaní para resguardarse ante el adversario infiel. En este último caso, como vimos, la *Carta de Barcelona* además anticipaba una nueva forma de abordar la cuestión gitana en España.

Conclusiones

En las últimas décadas, numerosos estudios han explorado cómo los medios de comunicación (por ejemplo, en redes sociales y en periódicos) influyen en nuestra percepción de

la realidad.⁶² Según una tesis famosa, el consumo de prensa policial puede afectar en mayor o menor grado cómo se percibe el crimen en la sociedad, más allá de las tasas delictivas concretas; por ejemplo, en exposición ante determinados medios comunicacionales, podemos sentirnos en mayor riesgo, aunque el porcentaje de delitos sea estable. Esta teoría aún no ha sido analizada en el contexto de la temprana modernidad española, cuando emerge una prensa popular y un público urbano. En estas páginas, estudiamos cómo dos pliegos sueltos exacerban la ansiedad contra las medidas biopolíticas de Felipe IV en 1620. Así, examinamos cómo ambos textos hunden a lectores y/u oyentes en un estado de hipervigilancia (en términos emocionales, físicos y sociales) respecto a la difusión de la herejía en España. Especialmente, vimos cómo ambas relaciones infunden temor hacia herejes extranjeros (y también no extranjero), condicionan los modos de interacción con otros consumidores de noticias y con la urbe, y tejen distintas colectividades o alianzas. Concluimos que la *Relación del sacrilego delito* y la *Carta de Barcelona* configuran modos de sentir, de actuar y de socializar bajo extrema alarma en las ciudades, especialmente en conexión con las políticas migratorias de la Corona.

A luz de lo investigado, estas relaciones no pueden entenderse simplemente como instrumentos de propaganda respecto a la Monarquía y/o la Iglesia. Para empezar, estos pliegos sueltos potencian la ansiedad de la audiencia hacia las medidas de Felipe IV, por lo que no necesariamente modelan una opinión a favor de la Corona. ¿Podría interpretarse que, por el contrario, la imprenta popular advierte sobre las políticas de “razón de Estado”, y adopta por lo tanto el lado de la Iglesia? De hecho, como explica Martín Rodríguez (1984: 80-109), arbitristas y funcionarios tenían la difícil tarea de conciliar las resoluciones poblacionistas con los ideales del sector eclesiástico, que arrastraba a una parte de la población a la clerecía y al celibato. Sin

⁶² Diversos estudios de tipo empírico y teórico se han ocupado sobre el tema. Sobre España, ver por ejemplo Susana Soto Navarro (2005). Respecto a Latinoamérica, ver Brenda M. Focás y Gabriel Kessler (2005). Para un estudio más reciente, en este caso en Finlandia, ver Näsi et al. (2021). En Estados Unidos, ver Liska y Baccaglini (1990).

embargo, aunque el mercantilismo español chocara con la religión católica, tampoco debemos concebir que el vínculo entre la Monarquía y la Iglesia estaba fracturado. Por el contrario, en la práctica, hallamos diversas negociaciones. Felipe IV tomó medidas poblacionistas más “suaves” que la de otros reinos de Europa, por ejemplo, al promover la entrada de extranjeros únicamente cristianos, y “la utilización de hombres libres para la política de colonización, cuando en Europa se aceptaba la utilización de esclavos para los mismos fines” (Martín Rodríguez, 1984: 81). Por su parte, Saavedra Fajardo había justificado los decretos para estimular la reproducción biológica mediante el Antiguo Testamento (Proverbios, 14:28): “En la multitud de la gente consiste la dignidad del príncipe y en la despoblación su ignorancia” (citado en Martín Rodríguez, 1984: 84). En consecuencia, nos parece exagerado aseverar que la imprenta popular predispone a lectores y/u oyentes en contra de la Monarquía y a favor de la Iglesia, como si en la España del siglo XVII se trataran de dos opciones excluyentes.

Por el contrario, antes que comprender a la imprenta popular como propaganda, preferimos verla como un actor cultural que, en el gran mercado de pliegos sueltos de las ciudades españolas, intentaba atrapar el interés general abordando aquellos temas que le importaba al gran público (independientemente si la pieza final se alineara con los valores de la Monarquía y/o de la Iglesia). Las relaciones aquí estudiadas potencian la ansiedad de los consumidores, mientras proliferan las denuncias contra portugueses ante la Inquisición, y mientras muchos españoles se hallan con la presencia de musulmanes que, luego de la expulsión de los moriscos, regresan a sus tierras en condición de esclavos y posteriormente ganan la libertad. Nos encontramos, por lo tanto, con una prensa sensacionalista que, en afán de venderse, se nutre de los miedos de la población y los prolongan al sumir a los lectores y/u oyentes en un estado de hipervigilancia.

Para finalizar, retomemos dos fenómenos concomitantes a lo largo del capítulo: al tiempo que el reinado de Felipe IV implementa la biopolítica como nueva forma de control social, unas relaciones de sucesos configuran un público hipervigilante frente a la expansión de la herejía en España. Como vimos, no se trata de una coincidencia: la imprenta popular se sustentó de la incertidumbre originada por la gestión Habsburga, e infundió extrema alarma en lectores y/u oyentes. A su vez, esta audiencia demandará, a través de reclamos y denuncias, que las autoridades empleen métodos de vigilancia más eficaces para proteger a su pueblo. Nos hallamos con un notable ejemplo sobre cómo la esfera política y la cultural podían superponerse y retroalimentarse en intrincadas maneras: por intercesión de los pliegos sueltos, la biopolítica fortaleció una atmósfera de hipervigilancia que exigirá mayor control de la sociedad. Una semejante superposición analizaremos en el siguiente capítulo, cuando investiguemos cómo novedosos mecanismos de vigilancia en la Corte dieron lugar a innovadoras empresas narrativas.

Capítulo IV: La Sala de Alcaldes y la profesionalización del espionaje urbano: organismos de vigilancia en las empresas narrativas de *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620) y *El diablo cojuelo* (1641)

Introducción

En el capítulo 2 y 3, vimos cómo unas piezas teatrales y unos pliegos sueltos propiciaron distintas prácticas y actitudes entre el público. Mientras las obras de Lope de Vega alimentaron en la audiencia del corral un afán por observarse con regocijo y guardarse lo aprehendido en la intimidad, las relaciones de sucesos dejaron a la suya en un estado de hipervigilancia, y los animó a entablar vínculos de desconfianza (aunque también alianzas, en ciertos casos) con sus coetáneos. Por el momento, debemos regresar hacia donde partimos, al capítulo 1, para analizar unas ficciones en prosa extensas que, al igual que las de Cervantes, moldean la sensibilidad de los lectores respecto a organismos a cargo de la vigilancia en Madrid. En este capítulo, investigaremos cómo la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y la profesionalización del espionaje, encargados de inspeccionar a la población y preservar el orden público, entre otras funciones, inspiraron nuevas formas de escribir literatura. A su vez, indagaremos cómo estas propuestas narrativas problematizaron y alteraron tales organismos ante la percepción del público. A través del estudio de *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620), de Antonio Liñán y Verdugo, y *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, ilustraremos cómo, en la primera mitad del siglo XVII, hallamos una relación de influencia recíproca entre mecanismos de vigilancia y creación literaria.

Organismos de vigilancia e innovación literaria en la Corte

En el siglo XVII, los escritores españoles debieron reconsiderar sus herramientas poéticas para reflejar una floreciente metrópolis europea como lo era la ciudad de Madrid. Sobre diversas piezas literarias centradas en la Corte de Felipe IV, García Santo-Tomás concluye que “the urban space (...) exercises the double function of serving as a literary theme and a catalyst for fiction-as-critique; that is, it stands as a scenario in continuous transformation that is at once a reproducible motif and an incitement or source of inspiration for further discursive innovation” (2017: 135). El crítico explica que figuras como Tirso de Molina y Lope de Vega experimentaron con el lenguaje para referir a experiencias y sensaciones de un paisaje urbano novedoso, dinámico y confuso. Posteriormente, García Santo-Tomás estudió distintas sátiras políticas de la Corte a la luz de los avances científicos en la óptica en Europa, y mostró que Luis Vélez de Guevara y Rodrigo Fernández de Ribera, entre otros, utilizaron el telescopio como perspectiva narrativa y motivo literario: “as a means of detecting truth, as a long-distance lens that allows one to focus on distant details from the moral watchtower of writing, that provides clarity of vision, and that supports precise word choice” (2017: 15). Como vemos, varios autores de ficción debieron lidiar con el desafío de poner en palabras una ciudad tumultuosa, en constante crecimiento.

Mientras literatos reflexionan sobre cómo representar el entorno de la Corte, al mismo tiempo, letrados discuten e inauguran organismos a cargo de vigilar a la población y mantener el orden público, entre otras tareas. En este capítulo, nos interesan dos en particular. El primero es la Sala Criminal, una subdivisión de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, que, tras alcanzar reconocimiento jurídico en 1583 (Pablo Gafas, 1998: 584), era responsable máxima de emitir sentencias en litigios penales y ordenanzas en materia de urbanidad, así como de prevenir y

detectar actos delictivos en la ciudad. El segundo no existió en la realidad, sino en las páginas de tratados y memoriales de reformadores sociales como Justo Lipsio, Cristóbal Pérez de Herrera, Jerónimo Castillo de Bobadilla y otros. Consistía en un cuerpo profesionalizado de espías distribuidos entre el pueblo, para informarse de actividades o creencias contrarias al régimen normativo. Este órgano fue llamado de diversas formas (“censor”, “síndicos de la vecindad” y “personas de secreto”, entre otros); en cualquier caso, se trataba de un agente social que, secreta y disimuladamente, aprehendía secretos de sus coetáneos y se los transmitía a las autoridades. Aquí, nos referiremos a tal agente como “espía profesional”, aun sabiendo que, en la España premoderna, la palabra “espía” se usaba mayormente en contextos militares.¹

En estas páginas, sostenemos que Liñán y Vélez de Guevara se inspiraron, respectivamente, en la Sala Criminal y en la profesionalización del espionaje para dar forma al entorno de la Corte en el plano discursivo. En otras palabras, organismos políticos encargados de ordenar una ciudad bulliciosa sirvieron como dispositivos textuales para reducir a los márgenes de una obra literaria una Madrid que desafiaba cualquier límite.

Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte y *El diablo cojuelo* no suelen andar estrechamente de la mano en los trabajos críticos. Es cierto que Liñán y Vélez de Guevara son parte de un considerable grupo de escritores que abordaron la realidad social de Madrid (grupo que incluía a Miguel de Cervantes, Alonso de Castillo Solórzano, Juan de Zabaleta, Baptista de Navarra y Rodrigo Fernández de Ribera, entre otros). Dicho esto, en sus rasgos formales, *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* han sido comúnmente vinculados con tradiciones literarias divergentes. Mientras la obra de Vélez de Guevara fue encuadrada en el género de la picaresca y

¹ Covarrubias define al espía como “el que anda disimulado entre los enemigos para dar aviso a los suyos” (2006: 836). Por otro lado, debemos tener en cuenta que, en 1613, Felipe III instituyó el puesto de “superintendente de las inteligencias secretas”, o “espía mayor” (a cargo inicialmente de Andrés Velázquez Venero) (Carnicer y Marcos, 2005: 124).

de la sátira menipea, la de Liñán y Verdugo resistió cualquier clasificación genérica (y fue asociada, por ejemplo, con el costumbrismo, la miscelánea, el diálogo renacentista, la novela corta, la picaresca, la relación de sucesos y el sermón).²

Ahora bien, recientemente, Alicia Zuese demostró que *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* guardaban profundas afinidades (2006: 288-337). La crítica puso de relieve la influencia del género de la novela corta en el formato de ambas piezas. Aún más importante, Zuese enfatizó que *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* transmitían la imagen final de una Corte conflictiva, “disruptive and potentially upsetting” (2006: 303). En contraste con otras novelas de su tiempo, en las que en el cierre se restituía la paz social, Liñán y Vélez de Guevara se contentaron simplemente con desentrañar y exponer las miserias de Madrid.

Al trabajo de Zuese, añadimos un motivo ulterior para cotejar *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* a la par. Para nosotros, ambas obras exhiben, en los personajes del hampa y en las tramas delictivas, algunos atributos de la novela picaresca (más allá de si la consideremos exponentes de tal género o no). Sin embargo, debemos notar que las dos piezas se caracterizan por abrir nuevas vías narrativas para ahondar en la cuestión de la criminalidad y el desorden público en la Corte. Frente al prevalente punto de vista del pícaro que hallamos en Mateo Alemán, Francisco de Quevedo o Miguel de Cervantes, Liñán y Vélez de Guevara explotan perspectivas literarias

² Para la designación costumbrista de *Guía y avisos*, ver Evaristo Correa Calderón (1964: 12). Ángel Raimundo Fernández apunta también la influencia picaresca y la comedia de enredos (1983: 179, 183). Sobre la presencia de la picaresca en *Guía y avisos*, ver además María Soledad Arredondo Sirodey (2001). Jacques Joset adscribe a la pieza la noción de miscelánea (1977: 29). Miguel Ángel Auladell Pérez concibe un género complejo (con aspectos de novela, miscelánea, tratado moralistas, entre otros) (1991: 267-268). González Ramírez encuentra un entrecruce entre la novela y el diálogo renacentista (2021: 128). Respecto a *El diablo cojuelo*, algunos críticos la han incluido dentro del género de la picaresca, o han reconocido prevalentes rasgos picarescos: Howard Mancing (1979: 200), Francis Assaf (1984) y Peter Dunn (1993), entre otros. Alternativamente, algunos críticos han resaltado la influencia de la sátira; por ejemplo, Enrique Nercasseau y Morán (1915: 16), C. George Peale (1977), Robin Ann Rice (2014) y Ramón Valdés Gázquez (2018). Gustavo Alfaro comprende la obra de Vélez de Guevara como una nueva forma de picaresca, influida por Quevedo, “narración picaresco-alegórica inspirada tanto en los *Sueños* de Quevedo como en el género inaugurado por el *Lazarillo de Tormes*” (1971: 1). Enrique Rodríguez Cepeda destaca aspectos satíricos y picarescos, y de otros géneros, tales como el teatro (1984: 16). Antonio Barnés reconoce el carácter “híbrido” de la obra (2023).

originales para reflejar la marginalidad de Madrid. Por un lado, *Guía y avisos* ilustra un relato-marco en el que cuatro letrados comparten las experiencias de varias víctimas de delitos. Por otro lado, *El diablo cojuelo*, con mayor fantasía, concibe un diablo y un estudiante volando por los cielos de España.

Quisiéramos explorar tales perspectivas narrativas a la luz de los órganos de vigilancia en boga en la Corte. Para ser claros, no afirmamos que Liñán y Vélez de Guevara intentaron representar dobles ficticios exactos de la Sala Criminal y del espía profesional urbano. Dicho esto, sí creemos que estos organismos influyeron en la confección de la reunión de letrados de *Guía y avisos*, y en el viaje aéreo de un demonio en *El diablo cojuelo*. Simultáneamente, veremos cómo ambas obras no solo se valen de la Sala Criminal y del espionaje profesionalizado, sino que contribuyen a desacreditar tales cuerpos políticos, subrayando sus falencias para remediar la problemática de la delincuencia y el desorden en la Corte. Es decir que, si bien órganos de vigilancia inspiraron la escritura literaria, al mismo tiempo ésta moldeó una opinión general desfavorable ante aquellas. En definitiva, sugerimos abordar el plano político y el literario en un vínculo de mutua transformación.

La Sala Criminal y la “Sala de Liñán” en *Guía y avisos*

En las primeras dos décadas del siglo XVII, continuaron los problemas de desorden público, si bien las tasas de delincuencia no fueron tan altas como en los últimos años del reinado de Felipe II (Alloza Aparicio, 1998: 36). En los archivos de la Sala de Alcaldes, Ángel Alloza Aparicio distingue cuatro tipos de crímenes prevalentes: contra la integridad física (riñas, pendencias, homicidios, amenazas, etc.), contra la propiedad (hurtos, usura, estafas, etc.), contra el orden (juegos, resistencia a la autoridad, quebrantamiento de penas, entre otros) y contra la

moral sexual (por ejemplo, amancebamiento) (1998: 37). *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* incluye una combinación de todos ellos, y se presenta como una herramienta práctica para paliar la inseguridad en Madrid.³ A través de una conversación entre cuatro letrados, se cuentan casos delictivos que ocurrieron en la ciudad, y se ofrecen lecciones para sortear sus múltiples peligros. Hecha a medida de los tiempos, la pieza no pasó desapercibida. Fue publicada en Madrid en 1620, reimpresa en 1621, y posteriormente vuelta a editar en Valencia en 1635 (1923: 54). Atribuida a un tal licenciado Antonio Liñán y Verdugo, se desconoce la identidad real del autor, aunque algunos críticos han aportado evidencia para adjudicarle la composición a fray Alonso Remón.⁴ Quienquiera que haya sido, se trataba de alguien fuertemente comprometido con la realidad social de la Corte, y un probable responsable de otras obras polémicas (1923: 6).⁵

Cuando sale a la luz *Guía y avisos*, el principal organismo encargado del orden público en Madrid era la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, subdividida en la Sala Criminal y otra Civil. Conformada oficialmente en 1583 (Pablo Gafas, 1998: 582), la Criminal constaba de cuatro alcaldes con facultades que se extendían por encima de la oficina del Corregidor y del Ayuntamiento de la Villa. La Sala se dedicaba especialmente a la administración de la Justicia:

³ El título completo de la pieza es *Guía y avisos de forasteros, a donde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de Corte; y debajo de novelas morales, y ejemplares escarmientos, se les avisa, y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente* (Madrid, 1620). Cito de la edición digital de Enrique Suárez Figaredo (2017). También he consultado la edición de E., Simmons, de 1980.

⁴ Por ejemplo, ver Manuel Fernández Nieto (1973) y Ángel-Raimundo Fernández (1983). Ambos críticos adjudican *Guía y avisos* y *El filósofo del Aldea* (1625) a una misma autoría.

⁵ Manuel de Sandoval entiende que el autor de *Guía y avisos* había escrito otras piezas que en el pasado habían generado debates. De hecho, en la aprobación de Maximiliano de Céspedes, leemos que “pero aunque en muchos trabajos suyos me he hecho público defensor, en éste no sólo he querido serlo de palabra, sino por escrito” (2017: 136). Al hacerse “público defensor”, en esta ocasión por escrito, es probable que Céspedes pensara que *Guía y avisos* podía suscitar más controversias que otros de sus trabajos. Respecto a su compromiso con la realidad social de la Corte, David González Ramírez escribe que “la colección de Liñán abre una vía –la novela al servicio de la nueva realidad social de la corte en el siglo XVII– que fue en parte imitada por Castillo Solórzano en *Las harpías en Madrid* (1631), de donde Remiro de Navarra tomó algunas ideas para *Los peligros de Madrid* (1646), obra clave en el aspecto formal que le facilitó a Zabaleta el patrón compositivo para sus *días de fiesta* (1654 y 1660)” (2021: 116-117).

“todas las causas criminales de la ciudad debían pasar por el tribunal de los alcaldes en grado de apelación -si es que había lugar a ella- o simplemente para que las sentencias dictadas en el juzgado municipal fuesen confirmadas por la Sala” (Alloza Aparicio, 1998: 33). Por otro lado, gozaba de la potestad de emitir ordenanzas en materias de urbanidad. Asimismo, se hallaba a cargo de distintas tareas de vigilancia, a través de patrullas diurnas y nocturnas. Para incrementar el éxito de estas rondas, la Sala Criminal dividió el espacio urbano en cuatro jurisdicciones, cada una asignada a un alcalde, acompañado por un cuerpo de funcionarios (como fiscales, relatores, alguaciles y escribanos, entre otros).⁶

En estas páginas, nos preguntamos hasta qué punto la Sala Criminal influyó en la composición de la reunión de los cuatro letrados en el relato-marco de *Guía y avisos*. En primer lugar, analizaremos cómo Liñán ofrece una versión suplementaria de los cuatro alcaldes de la Sala Criminal, esta es, la “Sala de Liñán”, conformada por el Maestro, Antonio, Leonardo y Diego. En segundo lugar, indagaremos si, además de emplear como plataforma narrativa la Sala Criminal, *Guía y avisos* no contribuyó a debilitarla ante la percepción del lector. De este modo, pretendemos dilucidar en qué medida el órgano político de la Sala de Alcaldes cimentó la producción de una obra literaria que, a su vez, aportó a socavar la imagen de la primera.

En la segunda novela, Antonio cuenta a sus compañeros uno de sus infortunios en la Corte. Hacía algunos años, un supuesto hidalgo había simulado conocerlo de algún lado y estrechó amistad con él. Una mañana, Antonio fue encarcelado. Para su suerte, al poco tiempo, el “alcalde que a la sazón era de la cárcel” (subordinado a la Sala Criminal) le notificó que podía irse:

⁶ “Se ocupan de regular por primera vez las rondas para el mantenimiento del orden público en la Corte: se obliga a los cuatro Alcaldes mencionados a rondar por las tardes, hecho que lleva implícita la división de la Corte en cuarteles que en efecto se hizo en 1584. Se establecen, además, las rondas nocturnas y la obligación de dar cuenta semanal de ellas los jueves” (Pablo Gafas, 1998: 581).

Los señores Alcaldes mandan que os vais a vuestra casa luego. Hasta aquí han procedido rectamente en mandaros prender, y ahora, habiendo constado de vuestra inocencia y sabiendo vuestra calidad, proceden hidalga y cristianamente y me han dado orden para que ni se escriba en el libro la razón de vuestra prisión ni parezcáis en la Sala ni se dé cuenta a nadie, porque se han compadecido que un hombre de vuestras prendas le haya llegado la sencillez de sus entrañas a ponerle en este punto. (2017:164)

Como portavoz de la Sala Criminal, el alcalde de la cárcel se encargaba de elaborar los expedientes de los presos y de comunicar los fallos legales de los jueces. Ante el tribunal, Antonio obtiene el mejor resultado que uno podía esperar: además de ser declarado inocente, su paso por la cárcel no sería sumariado (“que ni se escriba en el libro la razón de vuestra prisión ni parezcáis en la Sala ni se dé cuenta a nadie”). Sin embargo, el caballero se muestra insatisfecho, y demanda un relato sobre lo ocurrido, no para que quede registrado en el archivo de la Sala, sino a modo de “escarmiento” que le sirva de “advertencia”: “siquiera para mi escarmiento, advertidme y dadme luz por dónde me ha venido el mal; que una de las obras de misericordia es enseñar al que no sabe” (2017: 164). En este momento, como si fuera uno de los dialogantes en *Guía y avisos*, el alcalde le refiere las fechorías de Lobatillo, aquel que se había acercado a Antonio y posteriormente lo había acusado de ser cómplice en un robo. Le informa, además, dónde el tal Lobatillo había conseguido información personal del caballero, para luego fingir conocerlo (“de vos había tenido noticia, hallándoos un día en casa de un mercader adonde hicistes una escritura de fianza y abono por cierto hidalgo de vuestra tierra”; 2017: 165). Unas líneas antes, el alcalde ya le había adelantado otra advertencia: “No es Madrid, señor don Antonio, como los otros lugares: primero que un hombre salga a pasearse por la calle en esta Corte con otro que no conoce” (2017: 164).

A través de la figura del alcalde de cárcel, la segunda novela nos invita a reparar en dos modos al mismo tiempo familiares y divergentes de afrontar la actividad delictiva en Madrid. En

un principio, el alcalde actúa como portavoz de la Sala Criminal, un organismo que labra los incidentes en actas notariales y emite sentencias legales y normas de orden público. Luego, el alcalde asume el rol de uno de los dialogantes del relato-marco en *Guía y avisos*, de la “Sala de Liñán”, donde se narran “escarmientos” y se ofrecen avisos. Ambas salas comparten un mismo funcionamiento: documentan delitos y elaboran máximas a partir de ellos.⁷ Y, sin embargo, la obra remarca que la Sala de Liñán constituye una opción distinta a la de la Sala Criminal. En palabras del Maestro,

Yo —respondió el Maestro— no hago aquí oficio de juez en ninguno de los dos foros, interior ni exterior, ni me alargo a resolver casos de conciencia; sumas hay hartas, no sólo en latín, sino en romance, que le enseñarán docta y cristianamente a qué le obliga y a qué no le obliga, a qué se puede alargar con seguridad de su conciencia y a qué no. Yo hablo aquí como un amigo que aconseja a otro y le da aviso de lo que le parece que le estará bien. (2017: 198)

El Maestro diferencia al amigo, capaz de dar “consejos”, del juez, que dispone “sumas” “que le enseñarán docta y cristianamente a qué le obliga y a qué no le obliga”. Así, este personaje nos recuerda la tesis aristotélica de la *amicitia*, del verdadero amigo como consejero en una relación de igual a igual, en contraste con un juez, que se vinculaba con los súbditos de forma vertical.⁸ Igualmente, en la segunda novela, Antonio había pedido al alcalde que se despegara de su papel como representante de la Sala Criminal, y adoptara uno más relativo a la amistad, como si fuera

⁷ Incluso, podrían emplear similares recursos retóricos, si atendemos a la tesis de Roberto González Echevarría, respecto al vínculo entre la novelística española de la temprana modernidad y la escritura notarial. Sobre el género de la picaresca, el crítico explica que asumió la forma de “la relación (informe, deposición, confesión, carta, declaración), porque este tipo de relato era un vehículo importante en la enorme burocracia imperial que administraba el poder en España y sus posesiones” (2000: 35).

⁸ En el libro octavo de su *Ética*, Aristóteles distingue entre “friendships of equality” y “friendships of inequality”, “such as is, for instance, the friendship of a father for his son, or, indeed, of any older man for a younger; or as is the friendship of a man for his wife, or of one who is in a position of authority of any kind for him who is under authority (...) In friendships of this nature, neither are the services which the one friend renders to the other identical with those which he receives, nor ought we to expect that they should be such” (1869: 279). Para que dos sujetos tengan una amistad perfecta, deben gozar de una misma condición social: “The good man is not only a good friend, but also a pleasant, and a useful. But such an [sic] one will not become a friend to one who is his superior in wordly position, unless his own superiority in moral worth be also admitted; else he has no equivalent to counterbalance his inferiority in wordly position, and so cannot effect an equal interchange of reciprocal services” (1869: 277).

uno de los caballeros del relato-marco. De esta manera, *Guía y avisos* nos refleja cómo la Sala de Liñán podía proporcionar un recurso alternativo para preservar la seguridad de aquellos que transitaban en la Corte. Asimismo, se subraya hasta qué punto, más allá de sus disimilitudes, la Sala de Liñán se consagra como un doble de la Sala Criminal, competente para remediar las insuficiencias de ésta.

Ahora bien, debemos aclarar que, en algunas instancias, la Sala de Liñán se asemeja fuertemente a la Sala Criminal. Así, los dialogantes de *Guía y avisos* no anuncian únicamente advertencias. En ocasiones, al igual que la Sala Criminal, transmiten normas de orden público. Al respecto, David González Ramírez mostró cómo el Maestro y el resto evocaban disposiciones de índole urbana, que coincidían con los arbitrios de diversos reformadores sociales, tales como Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro de Valencia o Pedro Fernández Navarrete. Así, González Ramírez refiere a que “detrás del elogio pomposo al Rey, aparece un claro mensaje a la necesidad que tiene la república de mejorar ciertos aspectos de su política social” (2010b: 67), haciéndose “portavoz” de una “línea reformista que trata de desenterrar de la república a holgazanes y desocupados” (2010b: 64).⁹ Es decir que uno podría asociar a los participantes de *Guía y avisos* con arbitristas. Por nuestra parte, preferimos vincularlos con alcaldes. Así, en primer lugar, el Maestro se mofa de los arbitristas, a los que incluso denomina como amenaza para los foráneos de la Corte: “—Otros hombres—prosiguió el Maestro— hay peores que éstos y que suelen hacer mayores tiros a los forasteros que se meten con ellos, a que llaman *arbitrarios* o hombres que dan arbitrios” (2017: 216). En segundo lugar, si bien es cierto que el Maestro y los

⁹ Por ejemplo, González Ramírez menciona que, cuando el Maestro refiere que “en ninguna tierra ni patria se ve tanta diferencia destos zánganos como en España, por ser nuestros naturales españoles poco inclinados a las artes y oficios mecánicos y a todo aquello que es trabajo y requiere flema y sufrimiento”, evoca la idea de Pedro de Valencia de que “se van perdiendo estos sus Reinos con el ocio y el regalo y deleites, que son las enfermedades de que han muerto los grandes imperios” (2010b: 63). Para una visión similar de *Guía y avisos*, ver también José Antonio Maravall (1986).

otros expresan ideas comunes a los arbitristas (la necesidad de “desenterrar” a “holgazanes y desocupados”), estas también eran propias de las autoridades. Por ejemplo, en una real cédula del cuatro de mayo de 1590, Felipe II ordenó “la cuenta y razón con la gente que entra y sale de esta corte, así para echar de ella a los vagabundos y holgazanes” (citado en González de Amezúa, 1993: 15).¹⁰ Por estas razones, nos parece que la Sala de Liñán se emparenta especialmente con la Sala Criminal, al exprimir de los hechos delictivos normativas urbanas para la seguridad de la Corte.

Más allá del funcionamiento, la Sala de Liñán se asemeja a la Sala Criminal en la composición. Mientras la primera está conformada por el Maestro, Antonio, Leonardo y Diego, la segunda se halla constituida por cuatro alcaldes. Ahora bien, *Guía y avisos* no será la primera pieza dialogada que emplee cuatro personajes; también lo vemos en dos obras cercanas: *Noches de invierno* (1609), de Antonio de Eslava, y *El pasajero* (1617), de Suárez de Figueroa. Dicho esto, nos interesa destacar que, más allá del número de participantes, la Sala de Liñán se vincula con la Criminal en que ambas exhiben una actuación colegiada, es decir, un modelo de gobierno que echaba raíces en las audiencias del reinado de Juan II (Garriga, 1994: 397-407).

Para nuestros propósitos, queremos remarcar que los órganos colegiados se caracterizaban por la colaboración de sus miembros para la resolución de proyectos. Así, este modelo organizativo se distanciaba de otros en los que los actores se dividían las mismas tareas en partes iguales, y cada uno era responsable individual del cumplimiento de cada una de ellas. Por otra parte, en los gobiernos colegiados, sus miembros se hallaban en un plano de relativa igualdad, aunque no compartieran necesariamente las mismas funciones. En la Sala Criminal, todos los participantes gozaban del título de alcalde, y emitían fallos y disposiciones en

¹⁰ Por razones de claridad, hemos actualizado la ortografía y la puntuación.

conjunto.¹¹ Sin embargo, algunos podían tener tareas asignadas que diferían de las de los demás. Por ejemplo, según descubrimos en las legislaciones de la Sala, el alcalde de mayor antigüedad en el cargo tenía la obligación especial de asesorar al alcalde que recién se incorporaba. Tal obligación se manifestaba simbólicamente mediante una procesión en la que, en el día de jura, el alcalde con más experiencia llevaba en el lado derecho al más inexperto en dirección hacia el Palacio.¹² Otro ejemplo de gobierno colegiado era la Junta de Ornato y Policía, organismo creado en 1591 y todavía activo en 1612 (González de Amezúa, 1933: 24). Esta Junta, responsable de cuestiones relativas a la urbanidad en la Corte (como la regulación de la actividad comercial o de la construcción en el espacio público), se componía de cuatro actores: un presidente (un miembro del Consejo Real), por encima del corregidor de la Villa y dos regidores (diputados del Ayuntamiento) (González de Amezúa, 1933: 15-16).

A semejanza de tales órganos políticos, la Sala de Liñán también exhibe un gobierno colegiado. Al respecto, debemos posar la atención sobre la estructura dialógica de *Guía y avisos*. David González Ramírez ha explicado que la obra “ofrece un ejemplo manifiesto de la pervivencia del diálogo en el siglo XVII y su fusión con la novela corta, que irrumpe en las primeras décadas” (2021: 126). En este sentido, hallamos detrás de *Guía y avisos* el modelo de *El Cortesano*, de Castiglione, y de *El Scholástico*, de Villalón, en fusión con un género narrativo que, con raíces en Boccaccio, se populariza en España con las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Mientras González Ramírez analiza mecanismos que favorecen la “*mímesis conversacional*” (2021: 129), por nuestra parte, nos interesa subrayar hasta qué punto la conversación en *Guía y*

¹¹ Prueba cabal del sistema colegiado es que, según apunta Pablo Gafas, la Sala nunca emitió veredictos sin que al menos estuvieran presentes tres magistrados (1998: 580n6). Sobre el carácter colegiado de la Sala Criminal, ver también Pablo Gafas (1998: 581).

¹² Así, sabemos que, durante el día de jura, el Alcalde más antiguo caminaba llevando “a mano derecha al nuevo Alcalde que ha de ir sin vara, y llegan de esta manera a Palacio y se apean en el Zaguán” (*Advertencia para el ejercicio*, 2015: 163).

avisos nos descubre patrones en la interacción que nos permitan hablar de un funcionamiento colegiado en el relato-marco.

Así, entendemos que los cuatro dialogantes colaboran activamente hacia un mismo fin: concebir avisos para que los foráneos (y los lectores) puedan transitar seguros por la Corte. Para ello, cada participante asume responsabilidades específicas en el diálogo. El Maestro (“a quien todos respetamos en aquella casa como a señor y padre”; 2017: 140) maneja mayormente los tiempos de la conversación y se encarga principalmente de conferir consejos. El mismo nombre de “maestro” inserta al personaje en una tradición literaria del “diálogo catequístico”, un método didáctico de preguntas y respuestas frecuente en las piezas cortesanas del Renacimiento (González Ramírez, 2021: 133).¹³ Dicho esto, los personajes de Antonio y de Leonardo no ocupan un rol menos central. Estos caballeros narran la mayor cantidad de sucesos delictivos para ejemplificar los preceptos del Maestro. En comparación con éste, Antonio y Leonardo cuentan respectivamente casi el doble del número de historias (si incluimos también relatos de menor extensión). Finalmente, aunque a primera vista no parezca, Diego también adopta un papel clave. Al respecto, González Ramírez destacó que Diego moviliza la charla a través de inquietudes; por ejemplo, cuando admite ser aficionado a las comedias, o cuando demuestra interés en casarse en la Corte (2021: 131). Por nuestra parte, nos parece que Diego evalúa si las historias referidas respaldan las enseñanzas del Maestro. Tal rol se hace patente al final de la novela sexta. Normalmente, ante los delitos narrados, Diego se muestra lo suficientemente escarmentado para seguir los avisos del Maestro. Sin embargo, cuando éste puntualiza en el caso de dos estafadores que engañaron a un pobre labrador en Madrid, Diego no se exhibe persuadido a tomar recaudos: “ese labrador (...) era demasíadamente mentecato, ni esos estafadores o ladrones se atrevieran a otro que a él” (2017: 189). Ante el relato fallido del Maestro, Leonardo

¹³ Sobre el diálogo catequístico, ver Rafael Malpartida Tirado (2005: 18-19; 2008: 124).

añadirá un hecho que impacta con más fuerza a Diego: “Mucho me ha importado oírle; mil gracias doy por ello a Leonardo, porque me servirá de singular escarmiento para mientras estuviere en la Corte, con que abriré los ojos y miraré de hoy en adelante de quién me fío y en cuyas manos y favor pongo mis pretensiones” (2017: 195). Vemos, por lo tanto, que Diego se configura como una suerte de control de calidad, valiéndose de su propia inexperiencia para medir la validez de cada advertencia. Al igual que el gobierno colegiado de la Sala Criminal, entonces, los cuatro letrados de la Sala de Liñán trabajan en equipo para que extranjeros y lectores puedan sobrevivir en la Corte.

Dado el alto grado de colaboración, el Maestro, Antonio, Leonardo y Diego se sitúan en un plano de igualdad, cual los jueces en la Sala Criminal. Es decir que los cuatro hombres guardan una importancia semejante en la reunión. Una prueba de ello es que los roles conversacionales delineados anteriormente pueden intercambiarse: también Antonio y Leonardo ofrecen enseñanzas, e incluso Diego relata sucesos dignos de atención (2017: 143). Ahora bien, es cierto que el Maestro adopta una posición tutelar respecto al “mozo” Diego (2017: 138), y parece tener responsabilidades mayores que éste en la Sala de Liñán.¹⁴ Sin embargo, en la Sala de Alcaldes, también el juez con más antigüedad se hallaba a cargo de instruir al que recién se incorporaba. Como ya mencionamos, en el día de jura, el alcalde más experimentado caminaba con el novato hacia el “Palacio y se apean en el Zaguán”. Un recorrido opuesto encontramos en *Guía y avisos*, cuando el Maestro y Antonio se topan con Diego mientras “salían de Palacio” (2017: 138), y se dirigen luego a una posada particular. Entonces, independientemente del padrinazgo del Maestro sobre Diego, los cuatro integrantes de la Sala de Liñán, como si fueran

¹⁴ “Encontraron a un caballero mozo con quien en Granada, en ocasión de otros pleitos y pretensiones, habían tenido familiar conversación y amistad, así por haber acertado a vivir en un mismo barrio como por decir sus negocios orden a un mismo tribunal y jueces” (2017: 138).

miembros de un órgano político colegiado, son fundamentales en el proyecto colectivo de aumentar la seguridad de los lectores.

Hasta ahora, indagamos hasta qué punto el funcionamiento y la composición de la Sala Criminal se proyectan sobre la reunión de los cuatro letrados en *Guía y avisos*. Agreguemos que la Sala Criminal y la de Liñán compartían propósitos similares. En términos generales, como recién comentábamos, ambas Salas buscaban proteger a los que andaban por Madrid. Mientras la Sala Criminal lo hacía a través de la administración de la Justicia y del gobierno de la ciudad, la Sala de Liñán empleará consejos y avisos. Por ejemplo, en su famoso pregón de 1613, la Sala de Alcaldes mandará que “vagabundos” y “ociosos” sean marcados con fuego, para que puedan ser reconocidos por el resto de la población.¹⁵ Por su parte, el Maestro exhortará a Diego que, antes de poner en manos de alguien “sus pretensiones, la verdad de sus negocios, la justicia de sus pleitos y la solicitud dellos” (2017: 185), se informe bien de esa persona. En este sentido, la Sala Criminal y la Sala de Liñán intentan por distintas vías apartar a los hombres de negocios de aquellos que carecían de oficio conocido o fingían tenerlo.

Ahora bien, para proteger a los habitantes de la Corte, la Sala Criminal y la de Liñán acuden, como veremos, a un mismo medio simbólico: prácticas de representación del espacio de la ciudad, para hacer inteligible un entorno definido por la confusión. Para ello, en 1594, la Sala Criminal visualizó Madrid en cuartetos (Pablo Gafas, 1998: 581). Para percibir lo que ocurría en ellos, se valió de patrullas diurnas y nocturnas en las que se registraban hechos delictivos. Es decir que la Sala organizó la información relativa a la Corte a través de un listado de infracciones, transmitido al resto de los alcaldes en las audiencias de los días jueves (Pablo

¹⁵ En el *Pregón general mandado guardar por los Señores Alcaldes de Casa y Corte...*, de 1613, leemos: “Otros si dijeron, que aunque por muchas veces se ha procurado remedio para que no haya vagamundos ni gente de mal vivir en esta Corte, si no que trabajen o sirvan, y se han dado algunas ordenes, visto que no ha aprovechado, se ha acordado para remedio de lo susodicho que se hagan dos sellos de fuego con unas señales. El uno para los vagabundos y gente ociosa. Y otro para los ladrones...” (citado en González de Amezúa, 1933: 32).

Gafas, 1998: 581). Semanalmente, la Sala Criminal actualizaba su representación de la Corte, un plano dividido en cuatro y una enumeración de los incidentes que habían tenido lugar en cada parte.

En *Guía y avisos*, Antonio utiliza estrategias similares al de la Sala Criminal, para representar y hacer inteligible la ciudad de Madrid. Hacia el final, Diego expresa el deseo por elegir una posada cerca de una iglesia. Entonces, Antonio emprende una detallada descripción de la Corte:

Hagamos aquí una división de Madrid, o descripción, no en rigor cosmográfico, sino por mayor, y dividámosle en las cuatro partes que miran al Oriente y Poniente, al Mediodía y al Setentrión. Comencemos por las entradas de la parte de Oriente: Por la parte de Oriente que mira al Mediodía, siguiendo la calle de Atocha hasta la plaza Mayor está, aun antes de entrar en Madrid, Nuestra Señora de Atocha, monasterio de religiosos de la orden de Santo Domingo, y el monasterio de Santa Isabel, de monjas Agustinas recoletas, Monasterio Real y Fundación de las Doncellas, hijas de criados de Su Majestad; luego, a pocos pasos, el Hospital General, y frontero dél las Monjas Capuchinas, y a corto trecho déstos los Desamparados, el Hospital de Antón Martín... (2017: 248-249)

En analogía con la Sala Criminal, Antonio ofrece una visión total de Madrid fraccionándola en cuatro (las “cuatro partes que miran al Oriente y Poniente, al Mediodía y al Setentrión”). Aún más importante, en su discurso, Antonio adopta una perspectiva a pie, al ras del suelo, como si fuera un alcalde en medio de sus patrullas. Así, por ejemplo, el caballero se sirve de verbos como “entrar” y “tomar” que, en el contexto de enunciación, denotan una marcha sobre la ciudad: “si volvéis a entrar por la parte misma de Oriente que mira hacia el Setentrión, tomando el Prado de San Jerónimo está el monasterio Real de San Jerónimo en el Prado y la Compañía de Jesús” (2017: 249). Asimismo, Antonio mide las distancias entre iglesias, mediante el punto de vista de un caminante: “luego, a pocos pasos” y “a corto trecho déstos” (2017: 249). Es decir que Antonio elabora una suerte de “patrulla discursiva”. Así, el caballero apunta aquello que “ve”, no

desde la curiosidad de un viajante, sino con la rigurosidad de un alcalde, ocupado en tareas de registro. Nos confiere, por lo tanto, una mirada selectiva, concentrada en enumerar ciertos componentes de la realidad, dejando de lado otros que, aunque relevantes, no merecían consideración: “Y sin estas parroquias y monasterios y hospitales hay otras capillas, oratorios y ermitas adonde se dice misa” (2017: 250). En definitiva, Antonio se inspira en las rondas de la Sala de Alcaldes para hacer legible el espacio madrileño.

Inmediatamente después, el Maestro prometió una “descripción cosmográfica” que, en contraste con la de Antonio, tuviera en cuenta la “proporción” de los objetos, datos cuantitativos (“latitud y longitud de la tierra”, “número de casas y vecinos”), cualitativos (“del clima que goza, de los aires que la bañan”), e incluso otros “avisos que dar al forastero”.¹⁶ El final de la obra, con el mapa religioso de Antonio y la cosmografía del Maestro, no es necesariamente una rareza. Por el contrario, quizás nos permita reinterpretar todo lo precedente en *Guía y avisos*. En otras palabras, a semejanza de la Sala Criminal, ¿desarrolla la “Sala de Liñán” su propio “plano” del espacio de Madrid?

Al respecto, debe indicarse que *Guía y avisos* se presenta como una herramienta que facilita la movilización espacial de los lectores en la Corte. Por un lado, su título contiene la noción de “guía”, palabra que Covarrubias define como “el que va delante de otro, encaminándole y guiándole” (2006: 1015). Como si ejecutara el salmo “Señor, guíadme por camino derecho” (que aparece dentro de *Guía y avisos*; 2017: 246), la obra de Liñán le muestra simbólicamente el camino a los inexpertos que desean adentrarse en la ciudad. Así lo entiende Diego, quien agradece los avisos recibidos como si fueran una “carta de marear”: “con esta carta

¹⁶ “—Bastantemente —dijo el Maestro— ha cumplido don Antonio con el número de las iglesias, aunque no con la proporción de la descripción; pero yo ofrezco, la primera vez que nos volviéremos a juntar, de haceros una descripción cosmográfica del sitio y población de Madrid, de su latitud y longitud de la tierra en que está, del clima que goza, de los aires que la bañan, del número de sus casas y vecinos, poniendo cada cosa en su lugar; y no faltarán otros avisos que dar al forastero” (2017: 250).

de marear miraré yo el rumbo que he de tomar que me guíe al puerto y paraje de una posada segura” (2017: 159).

Quizá podamos concebir *Guía y avisos* en conexión con las topografías que florecen en las décadas finales del siglo XVI y continúan durante el XVII. Felipe II es un actor central en el desarrollo de este género, al encargar al flamenco Anton Van den Wyngaerde una amplísima colección de imágenes de las principales urbes de la Monarquía española, y al ordenar una detallada descripción verbal de cuantiosas ciudades y aldeas en sus *Relaciones Topográficas o Descripción de los pueblos de España*. Como esta última, *Guía y avisos* no adopta un medio visual sino uno verbal. Dicho esto, es evidente que la obra de Liñán se distingue notablemente de aquellas solicitadas por Felipe II. Por ejemplo, si echamos un vistazo a los cuestionarios de 1575 y 1578 que se siguieron para confeccionar las *Relaciones Topográficas*, encontramos preguntas sobre el nombre y la historia del lugar; su organización política y religiosa; la calidad de la tierra y del clima, de los ríos y las fuentes, de los metales y los minerales; la forma y los materiales de las casas y edificios; la condición laboral y social de sus habitantes; etc. Entre todas estas, solo una podía aludir a la actividad delictiva: “Los hechos señalados y cosas dignas de memoria, de bien o mal, que hubiesen acaecido en el dicho pueblo o en sus términos” (citado en Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2003: 459, 467). Por el contrario, *Guía y avisos* se focaliza exclusivamente en el delito. ¿Es posible asociar, entonces, la Sala de Liñán con el género topográfico verbal?

A diferencia de las topografías más convencionales (como las de las *Relaciones Topográficas* o la famosa *Topografía e historia general de Argel* (1612), adjudicada a Antonio de Sosa), *Guía y avisos* produce la suya a la luz de la Sala Criminal. En vez de fabricar una imagen multifacética de la ciudad (abordando la geografía, la política y la sociedad, por

ejemplo), se especializa en las infracciones que allí acontecen, ordenándolos bajo un criterio temático (en torno a las posadas donde uno se hospeda, a los amigos que uno hace, a las calles por donde uno pasea, etc.). Dicho esto, en contraste con la Sala Criminal, la de Liñán utiliza una escala más alejada: antes que proporcionar un recuento exhaustivo de los incidentes acaecidos en un período de tiempo determinado, selecciona los casos más llamativos, y configura un retrato de los tipos de delincuentes más comunes (como en el Aviso sexto; 2017: 205). Independientemente de la escala, *Guía y visos* usa la misma perspectiva que los alcaldes de la Sala Criminal: al ras del suelo, a través de la experiencia de habitantes que fueron víctimas de delitos. Las representaciones urbanas podían tener varias funciones; por ejemplo, ser piezas ornamentales, símbolos de poder, y herramientas militares u administrativas. La Sala de Liñán propicia una versión premoderna de los “mapa del delito” contemporáneos, ayudando a las personas a moverse seguras por la Corte.

En definitiva, como la Sala Criminal, también la de Liñán recurre a un proyecto representacional para hacer legible una ciudad sumida en el desorden público. La primera confecciona una visión fragmentada en cuartetos, desde la mirada de los alcaldes y el labrado de actas. Por su parte, la Sala de Liñán difunde una topografía focalizada en la actividad delictiva que, a modo de “carta de marear”, buscaba esclarecer el espacio urbano a los lectores, para que éstos pudieran sortear los múltiples peligros con los que debían lidiar en la cotidianeidad. A su manera, entonces, tanto la Sala Criminal como la Sala de Liñán ofrecen reproducciones inteligibles de la Corte con un idéntico objetivo: acrecentar la seguridad de la población.

Como vimos, la Sala Criminal (su funcionamiento, composición y objetivo) se proyectó en la reunión de los cuatro letrados en *Guía y avisos*. Ahora bien, quisiéramos preguntarnos si *Guía y avisos* contribuyó a deslegitimar la imagen de la Sala Criminal. Anteriormente, ya

mencionábamos que la Sala de Liñán constituyó una opción suplementaria a la Sala de Alcaldes, pues la primera proporcionaba consejos y avisos que distaban de los fallos legales y las disposiciones urbanas de la segunda. Ahora, indagaremos si la Sala de Liñán socavó la autoridad de la Sala Criminal ante la percepción del lector. Precisamente, como exploraremos a continuación, la Sala de Liñán pondrá de relieve las fallas de la Sala de Alcaldes, especialmente en sus políticas para identificar a la población. Asimismo, se desacreditará a esta Sala al exhibir que, ante las falencias de ella, los súbditos del reino podían organizarse en órganos autónomos a cargo de su propia seguridad.

Al igual que muchas otras obras literarias de la época, *Guía y avisos* se mofa repetidamente de la inoperancia de algunos ministros de Justicia, como los alguaciles y los tenientes (piénsese, por ejemplo, en el buen número de delincuentes que logran escapar, o en los muchos inocentes que son encerrados por error, aunque sea temporalmente). La novedad es que el Maestro puntualiza en las deficiencias de la Sala de Alcaldes, un organismo político cuya “reputación y prestigio estaba fuera de toda duda”, a diferencia de otros funcionarios judiciales de menor categoría (Alloza Aparicio, 1998: 34).¹⁷ Particularmente, se hará hincapié en las dificultades de la Sala para identificar a miembros de un pueblo cada vez más numeroso:

La Majestad Católica de Felipe Tercero, rey y señor nuestro (que hoy felicísimamente reina, y reine muchos siglos, en la Monarquía mayor de la Cristiandad, que es esta de España) ha procurado por la mano de tantos ministros vigilantes y fidelísimos como en nuestros tiempos hemos conocido y conocemos, aumentando nuevas Salas de Gobierno y Pulicia, dividiendo el cuidado de rondas y velas por cuarteles, que se examine y averigüe el modo y vida de los que tienen casa de posadas la satisfacción de su vida y costumbres y la de los forasteros negociantes y pretendientes en esta Corte, limitando con todo rigor a

¹⁷ También José F. Acedo Castilla lo entiende así: “Pero si todos nuestros autores dramáticos son sumamente respetuosos con los Jueces y la mayoría también con los Abogados, no sucede lo mismo con los corchetes, alguaciles y escribanos, ya que apenas hay comedias ni entremeses, en que no sean objeto de la más ordinaria burla y la rechifla más acerada” (1979: 36-37).

los unos la licencia y a los otros la asistencia, con todo eso se va aumentando cada día tanto la población y tanto el concurso, que apenas parecen razonables y suficientes los medios imaginados y los remedios prevenidos. (2017: 146)

El Maestro refiere a una serie de medidas promovidas por Felipe II y continuadas por Felipe III, para preservar el orden en la Corte. En especial, alude a la conformación de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, a cuyo cargo, como ya vimos, se hallaban las rondas y la división de la ciudad en cuarteles. Estas iniciativas de vigilancia buscaban, entre otras cosas, identificar a los que “tienen casa de posadas”, a los “forasteros negociantes y pretendientes en esta Corte”, y también al “género de gente ociosa y vagamunda” (2017: 167).¹⁸ Por “identificar” no entendemos revelar una esencia absoluta preexistente al sujeto, sino tener un registro de los vectores que permitían diferenciar a una persona de otra (por ejemplo, la reputación, la historia familiar, el patrimonio, entre otros).¹⁹ El Maestro destaca que los esfuerzos de las autoridades son vanos ante el aluvión de individuos que llegaban a Madrid. No se trata de un comentario aislado. A lo largo de *Guía y avisos*, se insistirá en el fracaso de la Sala Criminal para sacar del anonimato a los copiosos habitantes de Madrid.

Precisamente, en todas las novelas, se enfatizan los inconvenientes de las autoridades para conocer a la población, al representar Madrid como un entorno de extrema fluidez identitaria. Por lo general, encontramos personajes que pueden fácilmente hacerse pasar por alguien, o que, con igual facilidad, pueden perder rasgos constitutivos de su identidad (el patrimonio, el estatus social, la apariencia física, la historia familiar, rasgos de la personalidad, etc.). Constantemente, hallamos individuos que ven su honra o propiedad amenazadas, por vincularse, caminar o vivir con las personas equivocadas. La Corte se presenta como una suerte

¹⁸ La Sala de Alcaldes buscará reconocer y desterrar a los “vagabundos y “ociosos” de la ciudad. Como vimos anteriormente, un modo de hacerlo fue mediante marcas de fuego.

¹⁹ En este sentido, así como la identidad se conformaba de diversas variables, también el acto de identificación dependía de varios mecanismos complementarios: como carta, escudo de armas, vestimenta, etc. (Groebner, 2007).

de campo minado, en el que cualquier paso en falso puede acarrear consecuencias más o menos grave sobre la calidad, el rango o el estado del sujeto. Además de la honra y la propiedad, algunas víctimas pueden verse privadas de su ocupación, como le ocurrió a Méndez, quien fue confundido por un miembro de una orden religiosa, y acabó varios días encerrado en un hospital (2017: 183). Por otra parte, basta que alguien sufra de un delito, para que su apariencia física se transmute:

Perturbe tanto el ánimo la consideración de la afrenta e infamia en que se veía (que del perder la vida no hacía caso), que cavó en él esta imaginación tan fuertemente (porque su complexión era colérica y melancólica), que a la mañana los que le guardaban no le conocían, respeto de que amaneció todo cano, como si fuera un hombre de sesenta años, siendo la verdad que no tenía sino veinte y ocho. (2017: 172-173)

En el espacio urbano madrileño, como notamos en estas líneas, el envejecimiento deja de ser motivo de reflexión filosófica, propia de la cultura barroca, y se vuelve una problemática sociológica, vinculada a las experiencias intensas que uno atraviesa en la ciudad. Quien mejor expresa el miedo ante este contexto de extrema fluidez identitaria, es Don Diego, quien pide posada a unos antiguos conocidos porque su “natural se parece al vidrio o a cualquiera otro cuerpo diáfano: que al color que le ajuntan, de aquél se muestra y parece” (2017: 140). Asimismo, desde las primeras líneas de *Guía y avisos*, se refleja el entorno de la Corte como un sitio de pleitos, que también podía transformar íntegramente la identidad de los pleiteantes o pretendientes involucrados: “consumen las vidas, gastan las haciendas, desasosiegan los ánimos, perturban el entendimiento, quitan el sueño, resucitan bandos olvidados y engendran pasiones no imaginadas” (2017: 138). Como estudió Richard L. Kagan (1981), un considerable porcentaje del pueblo español del siglo XVII participaba de litigios. Para el Maestro, detrás de la abundancia de los procesos judiciales, se escondía una grave crisis de la identidad, pues muchos se resistían a ser quienes eran y procuraban ser alguien más: “en Delfos tenía escrito la Ciudad

en lugar público, con letras de oro, aquella sentencia de Quilón que contenía tres preceptos o consejos, que eran: *Conoce a ti mismo, no codicies la hacienda ajena, huye los pleitos*” (2017: 138-139). En estas circunstancias, no nos sorprende que Madrid sea visualizada como un “profundo piélago” (2017: 140), imagen que se relacionaba con la idea del incesante cambio, según la famosa sentencia de Heráclito.

Al respecto, en *Guía y avisos*, la fluctuación en la identidad estaba estrechamente vinculada con el espacio material de la Corte. El paisaje madrileño se hallaba abarrotado por construcciones irregulares (como las “casas a la malicia”) y de extrema precariedad; lejos del orden geométrico añorado, las calles eran sinuosas, angostas y discontinuas. Por ejemplo, en una reunión municipal, se advierte de aquellos que “edifican casas de nuevo syn dar notiçia dello en este ayuntamiento, de lo qual redundá que las calles que dexan son muy pequennas y angostas y torçidas y de mala graçia, y se entran con las lavores que hazen en lo público e conçeijil” (citado en Alvar Ezquerro, 1989: 198). En *Guía y avisos*, también se nos cuentan de ciertas “callejuelas angostas” en las que los delincuentes podían hacerse pasar por ministros judiciales (como el caso de “Mequetrefe”) y “desvalijar” a sus víctimas (2017: 188). En este sentido, la enmarañada urbe de Madrid servía de albergue para que individuos pudieran ocultar su identidad, pretender ser alguien más, y a la vez privar al prójimo de sus bienes y/o de su honra.

Asimismo, nos interesa que, en *Guía y avisos*, la infraestructura urbana constituía una metáfora para expresar modos alternativos en que uno podía esconder quién era y aquello que hacía. Así, algunas personas honradas se visualizaban como grandes edificios, pues permitían que, a su “sombra”, aquellos que los acompañaban pudieran encubrir con facilidad sus actividades delictivas y andar desapercibidos. Por ejemplo, a un famoso ladrón, las autoridades le preguntaron “quién le hacía sombras y espaldas para tan grandes maldades y embustes y si tenía

algún amigo con quien comunicaba sus cosas familiarmente, respondió en el tormento que vos érades el mayor amigo que tenía” (2017: 165). Más tarde, nos enteramos de que un criminal había procurado que “con la sombra y amparo de un hombre tan principal hiciesen más caso dél los que le viesen y tratasen” (2017: 165). También malhechores fingían a los litigantes tener “conocimiento y amistad con las personas de quien pendían, en cuyas manos estaban los buenos sucesos de sus pleitos o pretensiones, a cuya sombra y color les sacaron muchos ducados a los pobres negociantes y los pusieron en mayores peligros” (2017: 189). Como vimos en el capítulo 1, la noción de “sombra” tenía connotaciones relativas a la ilegalidad (Covarrubias, 2006: 1448), y destacábamos la importancia detrás del dato de que Preciosa bailara “a la sombra en la calle de Toledo” (2013: 33). Dicho esto, en *Guía y avisos*, la “sombra” refleja una forma de interrelación personal. Así, al evocar las guaridas que el entorno madrileño garantizaba a los delincuentes, se aludía a la protección que uno podía recibir simplemente por caminar cerca de un caballero respetable. Es decir que el laberíntico espacio urbano no solo exacerbaba la fluidez identitaria (pues daba refugio a la actividad criminal); también, servía como vehículo expresivo para transmitir la invisibilidad que uno podía ganar al relacionarse con determinada gente.²⁰

Por otra parte, y todavía en conexión con el contexto de fluidez identitaria, *Guía y avisos* hace hincapié en los desafíos de la Sala Criminal para identificar a los delincuentes que deambulaban por la ciudad, al exhibir cómo éstos podían beneficiarse emulando a los funcionarios de la Monarquía. Especialmente ilustrativo es el retrato de Celinos, un estafador que circulaba por las calles de la Corte obteniendo datos relevantes de la población, que luego metódicamente transcribía en un libro:

²⁰ Frente a la sombra en la ciudad, es esperable que Antonio conciba los escarmientos como una “luz”: “siquiera para mi escarmiento, advertidme y dadme luz por dónde me ha venido el mal; que una de las obras de misericordia es enseñar al que no sabe” (2017: 164).

Celinos, antes que se le acabase el dinero comenzó a entablar sus enredos y embustes, que no fueron tantos los de Pedro de Urdimalas; compró un librito de memoria, íbase por las calles de Madrid y en encontrando algún caballero o hidalgo forastero de buen hábito pegábase a uno de los criados o pajes de los que le parecía que llevaban la boca más abierta y pisaba más a lo zambo; informábase de quién era su señor, qué negocios tenía en Corte, qué pleitos o pretensiones, ante qué tribunal, cuál era su apellido y linaje, qué renta comía, en qué calle posaba, hasta hacer la información de manera que no le dejaba hueso sano, y antes de perderlo de la memoria remitíalo a la de su libro, y de allí lo trasladaba en su casa con pluma y tinta a un libro grande a modo de los de caja, de *Debe y Ha de haber*. (2017: 191)

Como si fuera un mercader registrando sus finanzas, Celinos apunta la información personal recopilada en “un libro grande a modo de los de caja”, acto que simboliza el poder monetario que los datos íntimos de los otros podían alcanzar. Pero además, dado su alto grado de profesionalismo en el almacenamiento de la información, Celinos evoca a los escribanos que asistían en las rondas diurnas y nocturnas. La asociación no carece ironía, pues Liñán y Verdugo nos recuerda que, en el siglo XVII, los escribanos tenían mala fama, como comenta Alloza Aparicio (2000: 36). Más allá de Celinos, en diversas novelas, los letrados asignan explícitamente a malhechores profesiones del aparato monárquico. Por ejemplo, para disfrutar de su adulterio, Feliciano y su amada gozan de “espías y centinelas” (2017: 152); la alcahuete y sirvienta Brígida es descripta como “escolta, atalaya y centinela” (2017: 155). En la novela quinta, Láinez es “atalaya y centinela” (2017: 181) de la rapaz doña Quiteria; en la novela onceava, el embustero don Juan “rondaba” (2017: 222) a una muchacha en su casa. Al identificar a delincuentes con ministros de la Justicia de baja categoría, *Guía y avisos* no solo nos remite a la reputación criminal de estos últimos (escribanos, alguaciles, corchetes, etc.). Al mismo tiempo, expresa cómo tales delincuentes podían duplicar los mecanismos de control social de la Monarquía. Al hacerlo, estos perfeccionaban su *modus operandi*, infringían la ley con mayor

eficiencia, y se hacían más imperceptibles ante las autoridades. De este modo, la obra de Liñán vuelve a enfatizar en los inconvenientes de la Sala de Alcaldes para detectar a transgresores que se enriquecían mediante la apropiación de vectores identitarios (como las facultades u oficios) de agentes de la administración Habsburga.

Dicho esto, debemos aclarar que el acto de adjudicar papeles de la Monarquía a delincuentes no era un tropo inusual en la época. Lo vemos en *Rinconete y Cortadillo*, donde la organización de Monipodio también cuenta con espías y centinelas distribuidos a lo largo de las calles (2013: 196, 200). Lo veremos, asimismo, en *El diablo cojuelo*, donde un demonio y su aprendiz, ambos fugitivos, se hacen pasar por alguaciles, y su caminata nocturna por la ciudad es referida como “ronda” (1984: 142). En estos ejemplos, nos topamos con un recurso poético humorístico que consiste en invertir los roles de actores sociales; en este caso, los malhechores se comportan como autoridades judiciales.

La novedad de *Guía y avisos* es que atribuye no ya a los delincuentes, sino a la población ordinaria funciones que eran propiedad del sistema legal de la Corona. Por ejemplo, en la novela nona, el tendero “dio en rondar y velar su casa a todas horas” (2017: 214). Por otro lado, el Maestro se describe a sí mismo como “centinela fiel” (2017: 175). Aún más importante, como hemos estado analizando en estas páginas, el Maestro, Antonio, Leonardo y Diego recrean a los cuatro alcaldes de la Sala Criminal.²¹

Este último caso, el de los cuatro letrados en el relato-marco, particularmente ayuda a empañar la labor de la Sala de Alcaldes. Como escribió Francisco Tomás y Valiente, uno de los principales objetivos de la Monarquía en el siglo XVI y XVII era monopolizar el ejercicio de la justicia y el mantenimiento de la seguridad (1969: 23-26). José Antonio Maravall referirá a tal

²¹ Algo similar habíamos notado en el capítulo 1, respecto a *El celoso extremeño*, cuando las muchachas se organizan con “espías” y “centinelas” para contravenir el orden de Carrizales.

monopolización como “el primero de los bienes (...) el fin primario del gobierno político” (1972: II, 223). En este sentido, las autoridades buscarán acabar con actos de venganza privada y evitar la conformación de facciones con capacidad militar, que pudieran poner en peligro la estabilidad de la realeza.²² A estos propósitos se destina un conjunto desarticulado de políticas; por ejemplo, el uso restringido de armas dentro de la población, según diversas pragmáticas de Felipe II y de Felipe III;²³ o la prohibición de erigir fortalezas o mansiones fortificadas en la ciudad, como documenta Francisco Martínez Marina (1808: 139). En este contexto, *Guía y avisos* revierte el proceso de monopolización de la justicia y la seguridad. Al menos en el ámbito poético, se disgrega el poder político de la Monarquía y se lo distribuye a los miembros del pueblo. En *Guía y avisos*, Liñán contribuye a quitar esplendor a la Sala de Alcaldes, al colocarla a la sombra de la Sala de Liñán; un órgano que prometía no decepcionar al lector, a diferencia de lo hecho por la anterior.

Como vemos, entonces, *Guía y avisos* desacredita a la Sala de Alcaldes, al enfatizar su fracaso para identificar a la población en Madrid, y al ejemplificar la conformación de organismos independientes para proteger a los recién llegados a la ciudad. Precisamente, Liñán dispone una congregación de caballeros que, aunque semejante a la Sala Criminal (en el funcionamiento, la composición y los propósitos), se destaca por remediar los problemas que esta no había podido resolver. De este modo, *Guía y avisos* ilustra una relación de mutua

²² “Estado supone la tendencia al monopolio de la garantía de la seguridad, la absorción del fin de la paz interior por aquél y la expropiación por el mismo a los particulares o grupos no estatales de los medios de llegar al establecimiento de aquélla” (Maravall, 1972: II, 224).

²³ Como indica José Antonio Maravall, estas políticas hallan varios precedentes; por ejemplo, en las Cortes de Valladolid de 1548, o las Ordenanzas de Landshut de 1256 (1972: II, 223-224). En cualquier caso, nos muestra que la conformación del Estado absolutista fue un proceso lento y prolongado. En el Pregón general de 1613, leemos: “Otro si mandan, que ninguna persona de cualquier estado y calidad y condición que sean sea osado de traer en esta Corte de noche ni de día broquel con otras armas (...) que ninguna persona sea osado de traer en la Corte cuchillo ni otra arma ninguna oculta ni secreta, fuera de espada y daga, ni tampoco pueda traer la daga sola” (citado en González de Amezúa, 1933: 35-36).

influencia con la Sala de Alcaldes: mientras tal Sala inspira una obra literaria singular, esta pone en tela de juicio la autoridad de la primera.

El diablo cojuelo y el espionaje urbano profesionalizado

Aproximadamente veinte años después de la publicación de *Guía y avisos*, sale a la luz *El diablo cojuelo* (1641). A mediados del siglo XVII, a los problemas relativos a la superpoblación, se le añadió un clima de agitación política frente a las rebeliones en Portugal y Cataluña, y el exilio de Olivares en Toro. En estas circunstancias, Vélez de Guevara vislumbra un diablo cojuelo que, como estudiaremos, provenía de Satanás del Antiguo Testamento, y evocaba la profesionalización del espionaje urbano, una de las principales propuestas de vigilancia de famosos arbitristas españoles. Sin embargo, antes que exponer sus ventajas, Vélez de Guevara configura al espía Cojuelo como una primordial causa de desorden. De este modo, el autor no solo utiliza como perspectiva narrativa un organismo político que circulaba en tratados y memoriales del siglo XVII; al mismo tiempo, se vale de su ficción para dejar en evidencia las limitaciones y los peligros de tal organismo.²⁴

En nuestra opinión, la crítica literaria ha desentrañado solo parcialmente las raíces sociohistóricas del personaje de Cojuelo. Fue correctamente demostrado que el diablo cojuelo era popular en la cultura oral callejera de la España del siglo XVI y XVII, y provenía de tradiciones folclóricas como la germana y la mediterránea, entre otras.²⁵ José Manuel Pedrosa explica que este demonio, “simpático, amigable y bienintencionado”, constituía una versión satírica e irónica de su contraparte eclesiástico (2004: 96). En lugar de inspirar pavor, producía risa, como resultado de “proceso de trivialización y de caricaturización” (2004: 94) de las

²⁴ Todas las citas de *El diablo cojuelo* provienen de la edición crítica de Enrique Rodríguez Cepeda (1984).

²⁵ Ver, por ejemplo, Maxime Chevalier (1986), Julio Caro Baroja (1998: 527-532) y José Manuel Pedrosa Bartolomé (2001).

entidades demoníacas, proceso que, aunque no era exclusivo de la temprana modernidad española, había cobrado más fuerza en esa época. Similarmente, François Delpech comenta que el diablo cojuelo, aunque exhibía rasgos físicos horribles, era incapaz de despertar miedo; por el contrario, era amistoso y gracioso, y casi siempre ayudaba a un tercero (2004: 106-116). Como vemos, el diablo cojuelo de Vélez de Guevara se ajustaba mayormente al folclórico. Dicho esto, el mismo Delpech nos advierte que el personaje de Cojuelo era una construcción compleja, pues por momentos demostraba poseer cualidades propias de una tradición demoníaca más seria (2004: 117-124). Por ejemplo, el crítico observa que, en la novela, Cojuelo es una figura del primer orden en el infierno, al contrario de su homónimo popular, que pertenecía a una categoría mucho más baja. Coincidimos con Delpech, por lo tanto, cuando afirma que el personaje de Vélez de Guevara es un “cruce entre la demonología clerical (el mito teológico de la rebelión y caída de los ángeles) y la folclórica (tradiciones relativas a los genios cojos del Año nuevo y los juegos y ricos estacionales), dotado de características paradójicas (...) un tullido y un demiurgo ubicuo y superdotado, un ángel caído y un viajero prodigioso” (2004: 120).

Estos trabajos críticos han descifrado aspectos relevantes de la figura de Cojuelo en la obra de Vélez de Guevara. Sin embargo, aún no han podido aclarar satisfactoriamente uno de los rasgos más interesantes del personaje protagonista, relativas al espionaje: su capacidad para penetrar en los secretos de la población madrileña, particularmente desde una perspectiva aérea. Para justificar esta cualidad de Cojuelo, se ha aludido a la tradición literaria de la sátira. Por ejemplo, George C. Peale propone que Vélez de Guevara pudo haber sido influido por Rodrigo Fernández de Ribera (1977: 41), quien en *Los anteojos de mejor vista* nos presenta unos hombres que, desde una torre, se prestan de lentes especiales para observar y juzgar a los vecinos de la Corte. Por otra parte, como es corriente encontrar en los estudios de *El diablo cojuelo*, el primer

modelo de Vélez de Guevara parece ser *Icaromenippus* de Luciano, donde Menipo se inventa unas alas para viajar al cielo, desde donde dirige una mirada crítica a la tierra. Es evidente que la tradición satírica de la literatura española y grecolatina fueron claros precedentes de *El diablo cojuelo*. Sin embargo, tal impronta discursiva no nos permite entender por qué Vélez de Guevara empleó una entidad demoníaca como personaje principal.

Alternativamente, uno podría evocar como fuente de inspiración de *El diablo cojuelo* algunas piezas que ya expresaban una afinidad entre Satanás y el espionaje. Por ejemplo, en la *Filosofía* de Virgilio de Córdoba, un ángel le explica al rey Salomón que la función del diablo era volar por el cielo y atormentar a los malos. Aunque el autor no representa al demonio como espía, sí le adscribe una mirada global sobre el pueblo, como la que tiene Cojuelo sobre Madrid. Por otra parte, en el famoso pasaje del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, leemos que “un enemigo (...) es una atalaya que con cien ojos vela, como el dragón, sobre la torre de su malicia, para juzgar desde muy lejos nuestras obras (...) ¿Quieres conocer quién es? Mírale el nombre, que es el mismo del demonio, enemigo nuestro, y ambos son una misma cosa (1987: I, 308).²⁶ Como aclara Norbert von Prellwitz, el dragón simbolizaba simultáneamente a Satanás y a un eficaz ejercicio de la vigilancia (1996: 419-420). El *Guzmán* vuelve adjudicar al diablo una visión integral de la población (“una atalaya que con cien ojos vela”), a la vez que le añade la facultad para registrar todo aquello que acontece en la tierra.

Más allá de estos ejemplos aislados, creemos que la principal influencia de Vélez de Guevara (y posiblemente también de Virgilio de Córdoba y Mateo Alemán) se encuentra en el Satanás del Antiguo Testamento. Varios asiriólogos han estudiado cómo, en sus inicios, Satanás era un espía al servicio de Dios (H. Torzcyner (1937), A. Lods (1939), Brock-Utne, A. (1945),

²⁶ La relación entre la atalaya del *Guzmán* y la torre de *El diablo cojuelo* ha sido mencionada por varios críticos. Ver por ejemplo Rodríguez Cepeda (1984: 16) y García Santo-Tomás (2017: 15n26).

Oppenheim (1968)). Al respecto, Oppenheim explica que, en el segundo libro Crónicas, Dios se vale de unos agentes que, referidos como “ojos”, “contemplan toda la tierra, para corroborar a los que tienen corazón perfecto para con él” (*La Santa Biblia*, 16. 9): “the ‘eyes’ have, as the seer Hanani points out here to Asa, king of Judah, discovered the king’s wrongdoing and now God is to punish him on the basis of the information the ‘eyes’ have relayed to him” (Oppenheim, 1968: 175). Por otra parte, en el libro de Zacarías, se alude a cuatro jinetes que, en caballos de distintos colores, se encargan de sobrevolar el mundo para mantener el orden (*La Santa Biblia*, 6.1-7): “Estos son los que Jehová ha enviado, para que anden la tierra (...) Hemos andado la tierra, y he aquí que toda la tierra está reposada y quieta” (1.11-12). A semejanza de tales jinetes, en el libro de Job, hallamos que Satanás es uno de los hijos de Dios, cuya encomienda divina es “rodear la tierra, y de andar por ella” (1.7, 2.2). H. Torczyner comprende que Satanás debe “to report on every one of the Lord’s subjects, who might perhaps harbour revolt” (1937: 564). A su vez, Oppenheim sugiere que “this Satan does in the service of the Lord and for the explicit purpose of watching over people -in fact, he is supposed to know them by name -and he seems even to have had the power of manipulating the events which happen to them” (1968: 176). Para estos asirios, Satanás del Antiguo Testamento encaja en una definición moderna de “espía”: un actor que, en secreto y disimuladamente, se mueve con suma agilidad entre la población (al punto de gozar de una supuesta omnipresencia sobre ella), accede a sus confidencias y se las comunica a un tercero.

Proponemos, entonces, comprender al diablo cojuelo a la luz de Satanás del Antiguo Testamento. Ahora bien, para explicar la presencia del Antiguo Testamento en *El diablo cojuelo*, uno podría especular que el autor fue influido por su bagaje cultural, si tenemos en cuenta que éste descendía de una familia conversa. Sin embargo, más pertinente nos parece puntualizar en la influencia de la *Exposición del Libro de Job*, de fray Luis de León, en Vélez de Guevara. Hacia

1591, el agustino había acabado la riesgosa empresa de traducir y comentar en lengua vernácula el libro de Job, prestándose posiblemente de la Biblia de Ferrara (Fernández López, 2010: 345).²⁷ En particular, nos interesa el comentario al versículo séptimo, aquel sobre el cual, siglos más tarde, investigadores como Oppenheim posarían su atención: “Y dijo Dios a Satanás: ¿De dónde vendrás? Y respondió Satanás a Dios, y díjole: De cercar por la tierra y de pasearme en ella.” Al respecto, el agustino comenta que:

Tenía el demonio entonces particular mando en la tierra, y así habla della como de su posesión en que se espacia y pasea como *señor* y dueño; y a la verdad, el lugar de su ocupación y exercicio fue siempre la tierra, según la maldición antigua que le condenó a comer tierra. Y en la tierra misma se vee que la rodea y la cerca el demonio, porque adonde quiera que bolvemos los ojos, hallamos su huella, en unas partes de guerras, y en otras de muertes, y en otras de enojos, y en otras de vicios torpísimos. Así que todo lo cerca, porque siembra su ponçõña por todo. Y aun lo que dezimos cercar, en su palabra original quiere también dezir inquirir y visitar, o cercar inquiriendo, como lo haze el que con mando y jurisdicción inquiera y pesquisa. Que si el demonio es acusador y calumniador, como de hecho lo es y se nombra, conviene que también sea inquiridor y como juez de pesquisa. (1992: 161)

A semejanza de lo analizado por los asirios del siglo XX, fray Luis de León destaca aspectos de Satanás asociados con el espionaje. Principalmente, el agustino subraya que el diablo se desplaza con facilidad por toda la tierra (“en la tierra misma se vee que la rodea y la cerca el demonio, porque adonde quiera que bolvemos los ojos, hallamos su huella”). Asimismo, enfatiza que Satanás “inquiera” en las culpas de los humanos, y por lo tanto goza de la facultad para averiguar y exponer las infracciones de la población. Aún más sugerente nos parece que fray Luis de León compare al diablo con un “inquiridor” y un “juez de pesquisa”. Como mencionamos en el capítulo 2, en su *Política para corregidores* (1597), Jerónimo de Castillo de Bobadilla ya nos

²⁷ Para un resumen de las fechas de composición del manuscrito, ver María Pilar Manero Sorolla (2021: 357).

informaba que los jueces solían hacerse pasar por súbditos ordinarios en ciertas investigaciones criminales (1775: 447). También Satanás, según fray Luis de León, parecía tener la capacidad para inspeccionar de encubierto al pueblo.

La *Exposición* de fray Luis de León no obtuvo permiso de impresión hasta el siglo XVIII. A pesar de ello, el manuscrito no fue olvidado, sino que sobrevivió entre grupos eclesiásticos e intelectuales. Sabemos que el escrito estaba en posesión de la influyente madre Ana de Jesús (sucesora de Santa Teresa en la Orden de los Carmelitas Descalzos), quien insistentemente luchará para conseguir licencia para imprimir la obra, en colaboración con varios maestros de la Universidad de Salamanca (Manero Sorolla, 2021: 360-361). Asimismo, desde 1592, la Orden de San Agustín también procurará por diversas vías granjearse los permisos de publicación. La *Exposición* incluso era del agrado de los censores del Santo Oficio (Rauchwarger, 1976: 288). En este sentido, si la pieza de fray Luis de León no salió al gran público antes, no fue porque contenía doctrinas prohibidas, sino porque estaba redactada en lengua vernácula (Rauchwarger, 1976: 288). No obstante, según vemos, la *Exposición* tenía el apoyo de poderosos de sectores religiosos y universitarios, por lo que es factible pensar que las ideas allí incluidas circularon más de lo que nos imaginamos, en especial entre aquellas figuras literarias que, como Luis Vélez de Guevara, estaban en contacto con importantes miembros de la Iglesia y de la Inquisición (a propósito, no debemos olvidar los varios años de servicio del autor hacia Rodrigo de Castro Osorio, arzobispo de Sevilla).

Precisamente, sostenemos que Vélez de Guevara esboza a Cojuelo según la versión de Satanás del Antiguo Testamento, bajo la influencia de fray Luis de León. Tanto Satanás como Cojuelo vuelan raudamente por los cielos y cuentan con una perspectiva aérea (por ejemplo, desde la torre de San Sebastián en el tranco 2). Como Satanás, Cojuelo descubre y hace públicos

los vicios y las actividades ilícitas del pueblo (así, en *El diablo cojuelo*, la mirada del demonio atraviesa cualquier obstáculo, pues puede penetrar las paredes de las viviendas y las mentes de las personas). Al igual que Satanás, Cojuelo puede ocultar su identidad y entrometerse con facilidad en espacios cerrados (por ejemplo, en el “garito de los pobres” en Sevilla, en el tranco 9).²⁸

Esto no quiere decir que *El diablo cojuelo* emula al pie de la letra al diablo de la *Exposición del Libro de Job*. Como ya mencionamos, otros críticos han provisto notable evidencia sobre las raíces folclóricas del diablo cojuelo. Por otra parte, si bien fray Luis de León adscribe a Satanás cualidades que hoy asociamos con el espionaje, omite un aspecto central: el demonio no le transmitía sus hallazgos a un tercero. En otras palabras, el agustino no expresa la idea de que Satanás era un colaborador de Dios (de la misma forma que Cojuelo lo era de Cleofás). Entonces, si bien Vélez de Guevara se inspira en el demonio según fray Luis de León, el personaje de Cojuelo se distancia parcialmente de aquel, y concuerda mejor con nuestra acepción moderna de espía.

Ahora bien, en la España premoderna, la palabra “espía” se empleaba mayormente en contextos militares, respecto a enemigos foráneos. Cojuelo no evoca, estrictamente, al significante “espía” de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, sí alude a un novedoso mecanismo de vigilancia que aparecía en las páginas de distintos arbitristas. Tal mecanismo carecía de un nombre fijo, pero a grandes rasgos implicaba la profesionalización del espionaje urbano.

En la Madrid del 1600, numerosos súbditos se habían vuelto espías amateurs que procuraban aprehender las infracciones de sus pares y comunicárselas a las autoridades por rédito económico. Como explica Francisco Tomás y Valiente, “se trataba por cierto casi de una

²⁸ Vélez de Guevara no fue el único en escribir obras literarias empleando como inspiración el libro de Job. Ya Lía Schwartz, por ejemplo, ha apuntado a la cabal importancia que tal libro tiene en *Discurso de todos los diablos*, de Francisco de Quevedo, en sus aspectos neoestoicos (1989: 624).

verdadera profesión; y lucrativa, si hemos de juzgar por el número de los que la practicaban” (1969: 169).²⁹ Estos individuos (llamados popularmente “soplones” y “malsines”) se habían ganado el odio de buena parte de la población. Los retratos que de ellos nos hacen algunos autores ya nos recuerdan vagamente al Cojuelo de Vélez de Guevara. Por ejemplo, en su *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Juan de Pineda comenta que:

son entendidos por el cuervo unos acusadores maliciosos que andan inquiriendo las culpas ajenas y que a dicho de sabios no deberían de denunciarlas; y ellos por hacer mal no se quieren dejar de acusar; y los tales bien merecen ser notados con haba negra, que es decir que merecen ser notados de malsines. Y esta mala fama se significa en decirse que Apolo tornó al cuervo de blanco en negro. (1963: 374)

En estas líneas, el autor asocia a los “soplones” con cuervos, y por lo tanto les atribuye, metafóricamente, la perspectiva aérea del demonio en *El diablo cojuelo*. Por su parte, en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, Carlos García llama a los espías amateurs “semidiablos”:

Cada legión destos demonios tiene infinitos semidiablos, los cuales, con grandísima astucia y cautela, andan disfrazados y encubiertos por la ciudad, reconociendo todo lo que en ella pasa. Toman y truecan cada día mil formas y figuras, mostrándose en cada conversación de su manera, hiciéndose en una ocasión de la tierra, en otra extranjero, ya de una profesión y calidad, ya de otra diferente. Son éstos los que con grande sutileza y artificio descubren la presa, de la suerte que los podencos las perdices, llevando los sobredichos demonios al lugar proprio del alma, señalándosela con el dedo; y a éstos llamamos nosotros espías y entre ellos se llaman recors. (1998: 62-63)

A diferencia de Juan de Pineda, Carlos García comprende a los “semidiablos” como una presencia a ras del suelo, “disfrazados y encubiertos”, con la habilidad de reconocer en la ciudad “todo lo que en ella pasa”. En cualquier caso, tanto García como Pineda coinciden en ilustrar a tales “soplones” y “malsines” como figuras corrompidas, más cerca del infierno que del cielo.

²⁹ Para el rol de los informantes en el sistema penal español, ver Francisco Tomás y Valiente (1969: 168-169).

Más allá de las semejanzas con Cojuelo, no nos parece que Vélez de Guevara estuviera aludiendo a tales espías semiprofesionales. Por el contrario, el autor refiere a un espía profesional, según aparece en varios tratados y memoriales en el siglo XVII. La propuesta de formalizar el espionaje en las ciudades buscaba que las autoridades no tuvieran que hallarse a merced de personas de dudosa integridad moral. Como explica Theodore G. Corbett, Justo Lipsio sugirió tempranamente instituir un Censor, un ministro proveniente de la Antigüedad Romana, con la potestad para controlar que ningún habitante tuviera actitudes o creencias ajenas a los valores del estoicismo (1975: 143). La idea fue recogida por diversos reformadores sociales.³⁰ En *El gobernador cristiano*, Fr. Juan Márquez nos ofrece una descripción pormenorizada sobre los roles que tal Censor asumiría:

Otro si se podría sacar en limpio con gran brevedad el estado, profesión, u oficio de cada uno, y de qué vive, para echar de la Republica los vagabundos, holgazanes, rufianes, fulleros, y ladrones, que andan disfrazados entre la gente virtuosa, y serían señalados, y conocidos por todas partes (...) los Príncipes tendrían noticia de dónde está la hacienda para prevalerse de ella sin agravios (...) Y a todos ellos se pondría termino por medio de la censura, resucitando la autoridad de los antiguos Censores, cuyo oficio era inquirir los descuidos de los ciudadanos, y reprenderlos con gran severidad, ocupación tan loable. (1625: 199)³¹

Como vemos, para Fr. Juan Márquez, estos ministros tendrían información precisa sobre las actividades y la localización de los miembros de la población. Por su parte, Pérez de Herrera recomienda conformar “síndicos de la vecindad”, “a network of spies to provide the authorities with a regular supply of information regarding citizens’ actions and attitudes” (Fraile, 2010: 701). El influyente Cristóbal de Bobadilla aconsejó algo similar:

³⁰ Ver también Pedro de Valencia (1994: 163) y Pedro Fernández Navarrete (1982: 21). Por su parte, Bartolomé Leonardo de Argensola escribe sobre la importancia que tendría un censor que fuera “castigador de vicios (...) poner órdenes y establecer leyes contra las maldades más comunes” (1989: 247).

³¹ Por razones de claridad, hemos actualizado la ortografía y la puntuación.

Para mejor saber quienes viven mal en la Republica, y en la Provincia, y distrito, tenga el Corregidor personas de secreto, demás de los Alguaciles, que le avisen, y denuncien los delitos, y anden en espía, y echo de los ociosos, y vagamundos, y aun de lo que se hace por las plazas, y por los Oficiales mecánicos, y por otras personas particulares. (1775: 461)

Bobadilla, al igual que el resto de los pensadores, expresa sin demasiados detalles una ambición por contar con agentes de vigilancia profesionales que, en buena medida, anticipaban la sociedad disciplinaria de las ciudades europeas modernas, según Michel Foucault: “a permanent, exhaustive, omnipresent surveillance, capable of making all visible, as long as it could itself remain invisible. It had to be like a faceless gaze that transformed the whole social body into a field of perception” (1995: 214). Distintos arbitristas, por lo tanto, vislumbran un actor social (“censor”, “síndico de la vecindad” o “personas de secreto”) que se extiende sobre la totalidad del espacio urbano y puede disimuladamente acceder a los secretos de los súbditos en beneficio de la Corona.

Creemos que, a la luz de Satanás del Antiguo Testamento, Cojuelo personifica las propuestas de vigilancia que encontramos en las páginas de algunos arbitristas. Especialmente, Cojuelo nos revela su profesionalismo en el espionaje al manipular con facilidad dos modos de inspeccionar a la población. En sus obras, Juan de Pineda y Carlos de García ya nos adelantaban que los espías podían aprehender el mundo de dos maneras: una aérea, a semejanza de un cuervo; la otra, terrestre y de encubierto. En la primera, uno se ubicaba en una posición retirada y segura, para obtener una mirada panorámica de un vasto territorio y sus habitantes. Gracias a las innovaciones en la ciencia óptica, el observador podía emplear herramientas tales como el telescopio, y así magnificar la visión para percibir en detalle ciertos elementos.³²

³² Como explica García Santo-Tomás, “the telescope was at times understood as a spying tool, and on occasions the latter was scarcely differentiated from the former”; así lo hallamos, por ejemplo, en *La Hora de todos y la Fortuna*

Alternativamente, la segunda suponía un mayor grado de exposición: de incógnito entre el pueblo, uno podía inmiscuirse en espacios más o menos cerrados e interactuar con otros individuos.³³

En *El diablo cojuelo*, Cojuelo constantemente aplica estas dos modalidades de espionaje. A través de cada una ellas, el diablo accede a información distinta de la Corte. En el tranco 2, uno de los más famosos, el diablo observa la ciudad desde la torre de San Sebastián, “mayor atalaya de Madrid”:

Mira allí -prosiguió el Cojuelo- como se está quejando de la orina un letrado, tan ancho de barba y tan espeso, que parece que saca un delfín la cola por las almohadas. Allí está pariendo doña Fáfula, y don Toribio, su indigno consorte, como si fuera suyo lo que paría, muy oficioso y lastimado; y está el dueño de la obra a pierna suelta en esotro barrio, roncando y descuidado del suceso. Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillon en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene. Allí, más adelante, está una vieja, grandísima hechicera, haciendo en un almirez una medicina de drogas restringentes para remendar una doncella sobre su palabra, que se ha de desposar mañana. Y allí, en aquel aposentillo estrecho, están dos enfermos en dos camas, y se han purgado juntos, y sobre quién ha hecho más cursos, como si se hubieran de graduar en la facultad, se han levantado a matar a almohadazos. (1984: 79-80)

García Santo-Tomás ya ha apuntado cómo Cojuelo hacía gala de facultades telescópicas para adentrarse al interior de las viviendas.³⁴ Por nuestra parte, nos interesa destacar cómo esta

con seso, de Francisco de Quevedo (García Santo-Tomás, 2017: 14). El mismo Galileo Galilei ofrecerá a Felipe III la exportación de telescopios a España, para “las galeras del Mediterráneo con que se descubrían los bejeles del enemigo diez veces más lejos que con la vista ordinaria” (citado en García Santo-Tomás, 2017: 45).

³³ También, los funcionarios de la Justicia podían valerse de miembros ordinarios del reino para que les transmitieran información relevante de sus coetáneos. Como referimos en el capítulo 1, Sánchez Ortega nos comenta de un alguacil que mandó a un irlandés de nombre Juan de Falbco que “fuese a aquella casa de la gitana para averiguar lo que allí ocurría, pero advirtiéndole que si se hacían conjuros o cosas semejantes, no estuviera presente” (citado en Sánchez Ortega, 1988: 307).

perspectiva aérea abría nuevas vías para percibir la urbe madrileña. En las alturas, nuestro campo de visión se extiende, los objetos ocupan menos espacio en él, y por lo tanto lucen más pequeños en relación a lo que parecen a ras del suelo. En consecuencia, podemos captar de un vistazo hechos que ocurren a gran distancia entre sí. Así, Cojuelo describe a Cleofás eventos que acaecen en barrios distintos: “Allí está pariendo su indigno consorte, como si fuera suyo lo que paría, muy oficioso y lastimado; y está el dueño de la obra a pierna suelta en ese otro barrio”. Al mismo tiempo, conglomeraba incidentes (apenas separados por los adverbios “allí” y “aquel”) que bien podrían estar desarrollándose en zonas aisladas de la ciudad.³⁵

Asimismo, desde la torre de San Sebastián, Cojuelo consigue nuevas formas de organizar a los habitantes de la Corte. A la distancia, pueden perdersenos algunas cualidades distintivas de las personas y de las cosas.³⁶ O sea que uno puede con mayor sencillez hallar similitudes entre elementos que, contemplados desde cerca, nos deslumbran con sus diferencias. Pensemos en una de las más famosas vistas panorámicas de Madrid. En la *Topographia de la villa de Madrid* (1656) de Pedro Texeira, encontramos que los tejados de residencias humildes y lujosas comparten un mismo color (un rojo oscuro con ligeras variaciones de tono, lo que parece indicar la presencia o ausencia de luz solar). La *Topographia* nos permite visualizar en conjunto y por lo tanto comparar construcciones que, a ras del suelo, divergen notablemente por su tamaño y por otros detalles ornamentales. Similarmente, desde la “picota de las nubes” (1984: 77), Cojuelo agrupa actores sociales que, en persona, contrastan bastante; por ejemplo, un “letrado, tan ancho de barba” y “una vieja, grandísima hechicera”. Mediante una perspectiva alta y remota, Cojuelo

³⁴ García Santo-Tomás comprende el poder visual de Cojuelo con el telescopio: “The use of eyeglasses (*anteojos*) is here replaced by the keen visual powers of the devil, whom Vélez de Guevara converts into a kind of literary lens” (2017: 160).

³⁵ Para García Santo-Tomás, Vélez de Guevara nos termina por mostrar “a saturated urban landscape”, “with a transcendent sense of excess that results in a very pessimistic vision of the human condition” (2017: 162).

³⁶ Empleo a modo de inspiración el trabajo de Adrienne Brown (2017), quien analiza cómo la invención de los rascacielos (y la perspectiva que éstos proveían) afectó la percepción sobre los individuos y sobre la raza en la segunda mitad del siglo XIX en los Estados Unidos.

puede poner de relieve afinidades entre dos figuras a todas luces discrepantes en clase y género. De esta forma, nos exhibe que, más allá de sus disimilitudes, un letrado y una hechicera ejemplifican la corrupción en la Corte. A través de un espionaje aéreo, entonces, Cojuelo revela una Madrid alternativa, en la que componentes discordantes o a gran distancia entre sí pueden cotejarse a la par con mayor facilidad.³⁷

Antes de analizar la otra modalidad de espionaje en *El diablo cojuelo*, hagamos una breve interrupción. Nuestra alusión al mapa de Texeira no debería ser una sorpresa. Todo lo contrario, el tranco 2 de *El diablo cojuelo* nos invita a reflexionar sobre el parentesco entre el ejercicio del espionaje y la topografía en la temprana modernidad, específicamente el floreciente género de las vistas urbanas. Precisamente, Cojuelo escoge una posición comparable a la del observador en el plano de “De Witt”, incluido en *Theatrum Illustriores Hispaniae Urbes*, y a la de Pedro Texeira, en la *Topographia de la villa de Madrid* (1656). Por ejemplo, en este último caso, Texeira se sitúa en las alturas, en un ángulo ligeramente oblicuo concebido desde el sur de la urbe (que le permite apreciar “la representación axonométrica de los edificios sobre la planta ortográfica”; Pereda, 1998: 131). Por su parte, Cojuelo se coloca en la torre de San Salvador, es decir, más o menos en el centro de Madrid, al oeste de la Plaza Mayor. Mientras Texeira nos muestra las fachadas que dan “al mediodía”, Cojuelo parecería gozar de una perspectiva panorámica de todas las casas que miran a la Iglesia.³⁸ Más allá de estas diferencias, Texeira y Cojuelo comparten

³⁷ Similarmente, Cojuelo y Cleofás adoptan una perspectiva aérea en el tranco 6, cuando se hallan en las alturas de Écija (1984: 124-125); en el tranco 7, cuando suben a un terrado en Sevilla y visualizan distintos edificios de la ciudad (1984: 139-141); y en el 8, también desde lo alto en Sevilla, mientras acceden, por mediación de un cristal (que nuevamente nos remite al instrumento del telescopio), a una procesión que acontecía en la Plaza Mayor de Madrid (1984: 144-155).

³⁸ El dato de que las casas miran al mediodía se halla en el título completo del plano de Texeira: “En la qual se demuestran todas sus calles el largo y ancho de cada una de ellas las Rinconadas y lo que tuercen las Placas Fuentes Jardines y Huertas con la disposicion que tienen las Parroquias Monasterios y Hospitales estan señalados sus nonbres con letras y numeros que se allaran en la Tabla y los Ydificios Torres y delanteras de las Cassas de la parte que mira al medio dia estan sacadas al natural que se podran contar las puertas y ventanas de cada una de ellas”.

campos de visión análogos: antes que contemplar la ciudad a noventa grados, lo hacen desde un punto inclinado, y, a los ojos de ambos, se despliega la integridad del espacio urbano. Esta semejanza entre el demonio espía y el topógrafo portugués nos presenta el siguiente interrogante: ¿en qué medida la producción de vistas urbanas en la España del siglo XVII se asociaba con un proyecto de vigilancia sobre la población?

No es un hallazgo nuestro que la técnica de la topografía se vinculaba con prácticas de vigilancia en la España premoderna. Páginas más arriba, en nuestro estudio de *Guía y avisos*, mencionábamos que la Sala de Alcaldes había confeccionado un plano de la Corte en cuartetos, para organizar las patrullas diurnas y nocturnas. Similarmente, interpretamos la conversación de los cuatro letrados en el relato-marco a la luz de una relación topográfica verbal de Madrid (a semejanza de aquellas ordenadas por Felipe II), para que los lectores pudieran protegerse a sí mismos ante los cuantiosos peligros de la urbe. Por otro lado, Richard L. Kagan ha señalado que las autoridades españolas guardaban en archivos confidenciales numerosos mapas de España y sus colonias, diseñados con fines militares y/o administrativos, para facilitar la gobernación y el control social sobre los habitantes (aquello que Kagan entiende como “secret views”) (2000: 73). Frente a estos casos, *El diablo cojuelo* nos hace preguntarnos si la topografía urbana en general (no solo aquella elaborada con propósitos estratégicos para la Corona, sino también las imágenes públicas (*public images*), que circulaban en el mercado editorial o se dirigían a una exhibición pública) constituía una herramienta de vigilancia sobre la población.

De acuerdo con nuestra definición de “vigilar” (orientar la atención hacia algo o alguien para detectar el cumplimiento o no de un estándar), la topografía (verbal y visual) es un medio indispensable para la vigilancia sobre un territorio. De hecho, las empresas topográficas nos ofrecen una imagen integral de un entorno en un momento dado, y posibilitan que en el futuro

podamos advertir cualquier variación que tenga lugar en él. Por ejemplo, el plano de Texeira pudo haber sido de utilidad para que las autoridades municipales controlaran la construcción irregular de inmuebles en la Corte.³⁹ Igualmente, las *Relaciones* encargadas por Felipe II pudieron haber servido como punto de referencia para que, en las décadas siguientes, se notaran cambios en las aldeas y ciudades del reino; cambios en torno a aspectos variados, como la calidad del suelo o las costumbres de los habitantes. En este sentido, toda topografía (más allá de los usos concretos que haya tenido) constituía una herramienta para vigilar a la población, al menos en potencia. Nos queda responder, en un trabajo posterior, si efectivamente la Corona española empleó tales herramientas con esas intenciones y de qué forma lo hizo; y en qué medida los topógrafos activamente procuraron, a través de dispositivos textuales y/o visuales, facilitar la vigilancia sobre el pueblo.

Regresemos a *El diablo cojuelo*. Cuando Cojuelo no espía la ciudad desde el cielo, lo hace desde la tierra. En el tranco 9, por ejemplo, el demonio se inmiscuye en el “garito de los pobres” a través de un balcón, y le enseña a Cleofás las actividades que ocurren allí adentro (1984: 161).⁴⁰ Por otra parte, en el tranco 3, cuando “se bajaron a las calles” (1984: 88), Cojuelo oculta su apariencia y lleva al muchacho por calles que éste nunca había visto en su vida. Como examinaremos a continuación, a ras del suelo y de encubierto, el demonio nos descubre otra cara de Madrid.

En el tranco 2, Cojuelo se concentraba en sucesos concretos de la urbe, mientras el lugar de la acción se indicaba brevemente a través de los deícticos “allí” y “aquel”. En el tranco 3, los

³⁹ Miguel Molina Campuzano pone de relieve la fidelidad de un “auténtico plano parcelario” (1960: 36). En el título de su *Topographia*, Texeira ya anuncia que los “Ydificios Torres y delanteras de las Cassas (...) estan sacadas al natural que se podran contar las puertas y ventanas de cada una de ellas”.

⁴⁰ “Tomando a don Cleofás por la mano, se entraron por un balconcillo que a la mano derecha tenía la mendiga habitación, porque en la puerta tenían puesto portero por que no entrasen más de los que ellos quisiesen y los que fuesen señalados de la mano de Dios” (1984: 161).

espacios obtienen mayor atención (calles, plazuelas, edificios). Reiteradamente, nos topamos con los verbos “entrar” y “salir”; por ejemplo, “le había metido por una calle algo angosta” (1984: 89), “salieron desta calle a una plazuela” (1984: 90), “entraron a otra plazuela” (1984: 91), “salieron del soñado -al parecer- edificio” (1984: 94), “se entraron los dos” a la casa de los locos (1984: 94), “con esta conversación salieron de la casa susodicha, y a mano derecha dieron en una calle algo dilatada” (1984: 97).⁴¹ El demonio convida información sobre la infraestructura de cada uno de estos entornos, y además sobre los hábitos de las personas allí presentes; pasamos, por ejemplo, por la calle de los Gestos, repleta de espejos, donde “damas y lindos” ensayan los gestos que harán el resto del día (1984: 89); y por la “pila de los dones”, “un grande edificio, a manera de templo sin altar, y en medio dél, una pila grande de piedra, llena de libros de caballerías y novelas”, donde “aquí se bautizan los que vienen a la Corte sin él [don]” (1984: 91). Es decir que Cojuelo nos exhibe una Madrid no ya caracterizada por la acumulación de incidentes, sino por una extensa red de nodos (la Calle de los Gestos, el “baratillo de los apellidos”, “la casa de los locos”, “la pila de los dones”, entre otros), cada uno de ellos con fronteras bien definidas, como si tuvieran una puerta de entrada y de salida. Por lo tanto, vemos que, a través del espionaje terrestre, Cojuelo revela nuevos detalles de una Corte, ahora semejante a un reino en miniatura, conformado por territorios y poblaciones divergentes.

⁴¹ A modo de ilustración, véase por ejemplo el siguiente fragmento: “Preguntóle don Cleofás qué calle era aquélla, que le parecía que no la había visto en Madrid, y respondióle el Cojuelo: -Esta se llama la calle de los Gestos, que solamente salen a ella estas figuras de la baraja de la Corte, que vienen aquí a tomar el gesto con que han de andar aquel día, y salen con perlesía de lindeza, unos con la boquita de piñón, otros con los ojitos dormidos, roncando hermosura, y todos con los dos dedos de las manos, índice y meñique, levantados, y esotros, de *Gloria Patri*. Pero salgámonos muy aprisa de aquí (...) Con esto, salieron desta calle a una plazuela donde había gran concurso de viejas que habían sido damas cortesanas, y mozas que entraban a ser lo que ellas habían sido, en grande contratación unas con otras. Preguntó el estudiante a su camarada qué sitio era aquél, que tampoco le había visto, y él le respondió: -Este es el baratillo de los apellidos, que aquellas damas pasas truecan con estas mozas albillas por medias traídas, por zapatos viejos, valonas, tocas y ligas, como ya no las han menester; (...) -Cada día -dijo el Estudiante- hay cosas nuevas en la Corte. Y, a mano izquierda, entraron a otra plazuela al modo de la de los Herradores, donde se alquilaban tías, hermanos, primos y maridos, como lacayos y escuderos, para damas de achaque que quieren pasar en la Corte con buen nombre y encarecer su mercadería” (1984: 89-91).

Mientras que el tranco 2 nos remitía a las vistas urbanas, el tercero evoca otro género con gran auge en la Europa del siglo XVII. En contraste con la mirada remota en la torre de San Sebastián, ahora prevalece una presencia móvil que entra y sale de distintos enclaves. Cojuelo y Cleofás adquieren mayor protagonismo, e incluso pueden interactuar con otros personajes. En estos casos, Vélez de Guevara nos recuerda no ya a las representaciones urbanas aéreas, sino a los libros de viaje. En la segunda mitad del siglo XVII, este género discursivo se revitalizará gracias a obras tales como *The Voyage of Italy* (publicado en 1670), de Richard Lassels, o *La Relation du voyage d’Espagne* (1691), de Madame d’Aulnoy. Unas décadas antes, Vélez de Guevara ya divulgaba una travesía fantástica por las calles madrileñas, similar al “esquema del viaje con guía” (Blanca Perinán, 1999: 16), mediante el “principio *de turpido et deformitas* para la risa, el registro *de ridiculis*” (García Santo-Tomás, 2000: 124). Por nuestra parte, considerando que Cojuelo es un espía, nos interrogamos para una futura investigación hasta qué punto los libros de viaje guardan parentesco con el ejercicio del espionaje. ¿En qué momento los escritos de Lassels o d’Aulnoy pasan de ser una colección de observaciones y experiencias, a una pieza de inteligencia para las fuerzas extranjeras? ¿De qué modo estos autores construyen la figura del “viajero” empleando estrategias retóricas y perspectivas entonces asociadas a la labor del espía, que tanta importancia tenía en la geopolítica de la Europa del siglo XVII?⁴²

Notamos por lo tanto que, en tanto exponente de la profesionalización del espionaje urbano, Cojuelo manipula con maestría una perspectiva aérea y otra terrestre para descubrimos distintas caras de la urbe madrileña. Sin embargo, antes de publicitar los méritos de este agente social, el autor nos revela sus limitaciones. En otras palabras, Vélez de Guevara se vale del campo de la imaginación para testear una iniciativa que, según diversos reformadores sociales,

⁴² El caso de d’Aulnoy es especialmente interesante, teniendo en cuenta que su madre era una espía en Roma al servicio de España (Hoge, 1955: 211). Sobre la labor de los espías en la España de la temprana modernidad, se recomienda particularmente Carlos Carnicer y Javier Marcos (2005).

podía garantizar el orden público. Al contrario, Vélez de Guevara exhibe que la profesionalización del espionaje podía ocasionar mayor desorden. Principalmente, podemos agrupar los peligros que acarreaba el espía Cojuelo en tres categorías: la transmisión de la información, la integridad del sujeto-espía, y el costoso precio de destapar algunas confidencias.

Para empezar, *El diablo cojuelo* nos hace reparar en las dificultades para transmitir la vasta información provista por un espía modelo como Cojuelo. Al leer la obra, uno podría tener la impresión de que el diablo adiestra indistintamente a Cleofás y al lector, como si ambos fueran sus estudiantes. Por ejemplo, sería posible insertar la pieza de Vélez de Guevara en la tradición literaria del diálogo renacentista. En esta tradición, también presente en *Guía y avisos*, hallamos un maestro que transfiere conocimientos a un personaje inexperto; conocimientos con los que un lector también puede beneficiarse. Por ejemplo, Richard Bjornson entiende que *El diablo cojuelo* tiene como unidad temática las enseñanzas de Cojuelo y el desengaño de Cleofás.⁴³ Gracias a las lecciones de Cojuelo, hacia el final, Cleofás deja de lado su resentimiento con doña Tomasa y se reincorpora en sus estudios en Alcalá. Al abrirle los ojos a Cleofás, hace lo propio con el lector. Bjornson compara la técnica de Vélez de Guevara con la de Quevedo: a semejanza de este último, “wealth, reputation, pleasure or other earthly vanities are subject to loss (...) meaningless at the moment of a person’s death (...) In order to awaken readers to the foolish blindness (...), the author selects a single gesture or situation to characterize a particular vice or folly” (1977: 15).

Por el contrario, nos parece que Vélez de Guevara nos invita a considerar hasta qué punto aquello que el maestro Cojuelo enuncia a Cleofás dista de aquello que el lector lee. Por ejemplo,

⁴³ “During the course of the narrative, the limping devil has shown him a broad panorama of human vice and folly, and he himself has begun to perceive the absurdity of his infatuation for doña Tomasa; indeed, it is precisely this heightened awareness, this loss of illusions, which serves as the dominant theme of *El diablo cojuelo* and provides a unified focus upon the apparently chaotic adventures and visions” (1977: 14).

debemos tener en cuenta que, en las portadas de las primeras ediciones de 1641 (Rodríguez Cepeda, 1984: 41-51), se declara que la obra es una traducción: “Novela de la otra vida traducida a esta por Luis Vélez de Guevara”. Al aludir a su pieza como una traducción, Vélez de Guevara pudo haber seguido un fin lúdico y/o comercial, para entretener a los lectores y hacer más vistosa su empresa narrativa. Al mismo tiempo, el autor podía estar adelantándonos aspectos centrales de *El diablo cojuelo*; en especial, que nos hallamos espacial y lingüísticamente alejados de una versión supuestamente original.⁴⁴

Al subrayar la distancia que media entre el discurso de Cojuelo y su traducción, podemos comprender una de las principales ironías de la obra: aquello que para Cleofás es un viaje esclarecedor, para el lector constituye una experiencia embrollada. Esta ironía se ilustra con fuerza en el tranco 2, en aquel famoso retrato de la Corte que analizamos anteriormente. En un principio, Cleofás se encuentra “absorto” ante aquella “pepitoria humana de tanta diversidad de manos, pies y cabezas” (1984: 78). Sin embargo, Cojuelo le promete distinguir, de aquella pepitoria, los hechos más notables (“quiero empezar a enseñarte distintamente”), en agradecimiento por haberlo liberado (1984: 78). Entonces, el diablo guía la mirada de Cleofás valiéndose de las partículas “allí” y “aquel” (1984: 79-81). En calidad de deícticos, estas palabras se actualizan en cada contexto enunciativo. A través de “allí” y “aquel” en la torre de San Sebastián, Cojuelo alude a referentes espaciales que distan de aquellos que imagina el lector en su situación de lectura. En otras palabras, los lectores conciben un paisaje alternativo al que Cojuelo deslinda a su estudiante. En efecto, los adverbios “allí” y “aquel”, repetidos hasta el cansancio, pierden capacidad referencial, y antes que orientarnos, nos zambullen en un piélago

⁴⁴ Esta inicial discrepancia entre una pieza fuente y su copia se acrecienta más si consideramos que, en el año de su publicación, *El diablo cojuelo* contó con tres ediciones sutilmente divergentes (principalmente en la grafía) (Rodríguez Cepeda, 1984: 41-52). Es decir que, incluso en el modo de circular, Vélez de Guevara nos recuerda la brecha existente una versión supuestamente primera y sus múltiples reproducciones.

urbano donde los objetos carecen de límites precisos, y donde, según García Santo-Tomás, prevalece un estado de transitoriedad (2000: 120). Aquello que para el estudiante Cleofás puede parecer un cuadro más inteligible de la ciudad, para el lector no difiere demasiado de la “pepitória” inicial. Al final del tranco 2, la urbe nos sigue resultando una “variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo” (1984: 77).

Ahora bien, es cierto que, como ya vimos, Cojuelo relata a Cleofás y también a los lectores numerosos sucesos que acontecen a gran distancia entre sí. En este sentido, el demonio nos permite, con su vista telescópica, conocer aspectos de la Corte que, de otra forma, serían inaprehensibles. Dicho hecho, nos interesa resaltar que el discurso de Cojuelo obtiene resultados diferentes en Cleofás y en el lector. Mientras que el demonio enseña a Cleofás a localizar distintos eventos en la Madrid, a los lectores nos pierde aún más en un entorno laberíntico.

Precisamente, una premisa recurrente en *El diablo cojuelo* es que una representación puede oscurecer el referente antes que aclararlo. Para el caso, notemos que, además del traductor, nos hallamos con la mediación de un narrador omnisciente, capaz de ver aquello que acontece en la tierra y en el infierno. Esta tercera persona extradiegética nos permite mirar lo que pasa en una noche opaca, “por faltar la luna” (1984: 69). Sin embargo, antes que brindarnos una imagen nítida del suelo madrileño, nos lanza un retrato inextricable, que se ilustra en la segunda oración de la pieza, excepcionalmente extensa y plagada de figuras retóricas (1984: 69-72). Desde esta perspectiva, el inicio del tranco 1 concentra y ejemplifica una estilística barroca presente hasta el final de la obra. Como apunta Manuel Muñoz Cortés, Vélez de Guevara demuestra una “insatisfacción de la forma, ese considerar, no la *perfectio* de la palabra, sino su *posibilidad*, que a veces aparece como inexhausta” (1986: 49). Enrique Rodríguez Cepeda nos recuerda, al respecto, que *El diablo cojuelo* “es, y ha sido, uno de los libros más difíciles de traducir de

nuestra literatura clásica” (1984: 40). Más allá de explorar la maleabilidad del lenguaje español, nos parece que Vélez de Guevara subraya la paradójica noción de que el discurso no necesariamente ilumina una noche oscura, sino que multiplica sus sombras.⁴⁵

Es decir que la obra nos percata sobre los desafíos de la representación simbólica para transmitir información. Cojuelo tiene la facultad de descifrar la ciudad, y por lo tanto demuestra potencial para ordenar un entorno tumultuoso. Sin embargo, *El diablo cojuelo* nos muestra que traducir la mirada de Cojuelo puede intensificar el desorden. Aún más, cuestiona si el lenguaje puede oscurecer su referente en lugar de aclararlo. Mediante estos interrogantes de naturaleza lingüística, la obra comienza a poner en duda la practicidad del espionaje urbano.

En segundo lugar, *El diablo cojuelo* problematiza en qué medida un espía puede mantener la entereza mientras goza de una mirada cabal de una urbe sumida en la corrupción. En este sentido, si bien Cojuelo puede conocer los secretos de la población, al mismo tiempo manifiesta gran susceptibilidad ante la información que aprehende. Alicia R. Zuese puntualiza sobre la relevancia de la idea de “digerir” como metáfora de “interpretar” a lo largo de la obra (2010: 564, 567). Podríamos añadir nueva evidencia textual: en el tranco 3, mientras Cojuelo y Cleofás caminan por la calle de los Gestos, el demonio interrumpe su explicación, incapacitado de seguir reproduciendo lo que observa, “salgámonos muy apriesa de aquí; que con tener estómago de demonio y no haberme mareado las maretas del infierno, me le han revuelto estas sabandijas, que nacieron para desacreditar la naturaleza y el rentoy” (1984: 90). Cojuelo se halla al borde de vomitar, imposibilitado de interpretar (o digerir) la degradación moral presente ante

⁴⁵ Alternativamente, en el tranco 4, un Poeta exhibe hasta qué punto su producción teatral puede derivar en la destrucción del corral de comedias. Así, para su *Tragedia Troyana*, dispondrá de “cuatro mil griegos por lo menos”, para lo cual “derribará el corral y dos calles junto a él para que quepa esta tramoya” (1984: 106).

sí.⁴⁶ Sin dudas, se trata de una escena humorística, aunque importante desde un punto de vista simbólico (dado que retoma el juego metafórico de interpretar/digerir). Al respecto, la obra subraya cómo un espía profesional como Cojuelo debe en ocasiones apartar los ojos ante la amenaza de su potencial disolución.

Similarmente, encontramos que Cojuelo puede fácilmente perder el equilibrio ante los hechos que presencia, y acabar volviéndose un agente de desorden. Desde ya, debemos recordar que el Satanás del Antiguo Testamento no solo era un espía, sino también un provocador. Por instrucción de Dios, Satanás atormentaba a los mortales para probar su fe (Oppenheim, 1968: 176). La novedad de Cojuelo es que, en algunas situaciones, castiga a los circundantes porque se exaspera ante sus comentarios o conductas. En este sentido, Cojuelo demostrará especial vulnerabilidad ante las *performances* artísticas; por ejemplo, un Autor de comedias (“porque es el peor representante del mundo, y hace siempre los demonios en los autos del Corpus”; 1984: 118) y unos ciegos cantantes (1984: 126). En estos casos, Cojuelo abandona su típica frialdad respecto a los demás, y, notablemente afectado, se toma revancha provocando peleas entre los artistas. Al insistir sobre la susceptibilidad de un poderoso espía frente a la actividad artística, la obra no solo exhibe el antagonismo de las *performances* callejeras frente a los mecanismos de vigilancia (aspecto ya entrevisto en el capítulo 1). También, nos refleja cómo un actor con alcance global podía involucrarse emocionalmente frente a los sucesos que documentaba, y originar mayor desconcierto y caos. Desde esta perspectiva, podemos comprender la cojera de Cojuelo no ya como “lo grotesco que representa” (Rodríguez Cepeda, 1984: 20), sino además como una latente inestabilidad ante el mundo que lo rodea.

⁴⁶ Zuese entiende este pasaje como un ejemplo de que la corrupción de la urbe absorbe a todos aquellos que habitan en ella: “he suggests that not only are the people who take part in these frauds corrupt, but, by extension, they contaminate the geographical spaces of the city that they inhabit by taking part in these practices (...) Not even the devil is safe from this corrupt *civitas*, whose perversion of family ties as presaged in Linan’s text now permeates the Court” (2006: 332).

En tercer lugar, y para finalizar, *El diablo cojuelo* señala hasta qué punto un espía profesional como Cojuelo podía terminar publicando las fallas de la Monarquía. Al respecto, *El diablo cojuelo* no es el primero en expresar reserva hacia los usos potencialmente perjudiciales del espionaje en la ciudad. Por ejemplo, en el capítulo 30 del libro primero de *El gobernador cristiano*, Fr. Juan Márquez advertía, por ejemplo, que “durísima cosa es (...) publicar la pobreza de los buenos ciudadanos con menosprecio suyo, y exponer la riqueza a la envidia de los malos” (1625: 200).⁴⁷ Por su parte, *El diablo cojuelo* nos ilustra que Cojuelo podía visibilizar los defectos no ya de los “buenos ciudadanos”, sino de las autoridades monárquicas. En efecto, durante toda la obra, el diablo deja en ridículo a funcionarios judiciales, como alguaciles, corchetes y escribanos. Sin embargo, más relevante nos parece que Cojuelo nos revele las falencias de unos órganos políticos que entonces contaban con mayor reputación, como la Junta de Ornato y Policía y el Corregidor. En especial, creemos que, a través de Cojuelo, Vélez de Guevara se mofa insistentemente de las medidas de zonificación.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, uno de los principales afanes de las autoridades en Madrid fue la zonificación, una serie de políticas para agrupar a los miembros del pueblo, según su calidad y/o profesión, en determinadas zonas geográficas. Estas disposiciones urbanas tenían distintos fines. Principalmente, buscaban aumentar la higiene pública y la salubridad. Sin embargo, también procuraban enfrentar el anonimato y el desorden prevalentes en la urbe, al clasificar espacialmente a los individuos. Por ejemplo, en un memorial anónimo de 1564 (supuestamente, escrito por el entonces corregidor de Madrid), se pedía la estratégica reorganización de la actividad comercial en la ciudad. Así, se solicitaba que se mude la “Casa del Pescado”, y las de los pescadores, sobre la calle de las Fuentes, debido a su gran olor, y “sacar el matadero hasta San Francisco, y allí unir las dos casas de Pescado y Carne, fuera de la ciudad,

⁴⁷ Hemos actualizado la ortografía y la puntuación.

con abundante agua corriente” (citado en Alvar Ezquerro, 1989: 193). Más adelante, en el Bando de Policía de 1591, decretado por la Junta de Ornato y Policía, hallamos similares esfuerzos por delimitar el lugar de operaciones de ciertos comerciantes. Así, se anuncia que los vendedores de carbón y los bodegoneros, y cualquier vendedor de comida en general, solo podían trabajar en “las plazas y partes que les serán señaladas por los señores de dicha Junta” (citado en González de Amezúa, 1933: 19). Por otra parte, en sus influyentes memoriales dirigidos a Felipe II y Felipe III, Pérez de Herrera “proposed separating the trades and placing them in specific areas in accordance with their characteristics and creating zones for leisure” (Fraile, 2010: 698). Ante la resistencia que despertaron estas disposiciones, las autoridades renovaron sus empeños por establecer un plano urbano madrileño a lo largo del siglo XVII.

En el tranco 6, se enfatiza la imposibilidad de manipular el trazado urbano. En la tranquilidad de los campos, Cleofás le pide al diablo cojuelo que le haga una descripción de los planetas y las estrellas. En otras palabras, no satisfecho con las pinturas verbales de ciudades y aldeas, Cleofás busca que el demonio configure un plano del cielo, para comprobar si las observaciones de los astrólogos eran verdaderas. Interesantemente, Cleofás refiere al firmamento como un espacio urbano: “pues has vivido en aquellos barrios” (1984: 129). El diablo cojuelo confiesa que no había tenido tiempo suficiente para confeccionar un mapa semejante. Dicho esto, “lo que yo sé decir, que el poco tiempo que estuve por allá arriba nunca oí nombrar la Bocina, el Carro, la *Espica Virginis*, la *Ursa major* ni la *Ursa minor*, las Pléyades ni las Helíades, nombres que los de la Astrología les han dado, y esa que llamaron *Vía Láctea*” (1984: 129). Vemos, entonces, que Cojuelo se mofa de los estudiosos que se esforzaban por organizar el cielo en constelaciones de estrellas mediante nombres arbitrarios. A través de la metáfora del firmamento

como una urbe, sin embargo, se equipara la labor de los astrólogos con la de aquellos letrados que también intentaban infructuosamente ordenar el paisaje madrileño.

Al respecto, Vélez de Guevara nos invita a reparar en el parentesco de dos campos de conocimiento igualmente florecientes hacia inicios del siglo XVII: la astrología y el urbanismo. Como lo demuestra la escena anterior, los astrólogos y los letrados a cargo de la urbanidad pública compartían similares objetivos: el trazado de un plano ya en el cielo, ya en la tierra, para hacer aprehensible una vasta extensión, en la que la densidad demográfica de la ciudad se vinculaba con un universo cada vez más poblado de nuevas estrellas. Mientras los astrólogos se valían de lentes telescópicos, los urbanistas explotaban distintas técnicas de representación, verbales y visuales, como comentamos más arriba. Ahora bien, respecto a la astrología, García Santo-Tomás mostró que Vélez de Guevara expresaba una apreciación ambigua: si bien enseñaba fascinación por la Revolución Copernicana, al mismo tiempo se burlaba de ella (con los juegos de palabras “anteojos” y “antojos”, por ejemplo) (2017: 169-170). Sobre el urbanismo, Vélez de Guevara exhibirá una posición menos ambivalente, y se reirá sin mesuras de las políticas de zonificación.

Desde los primeros trancos, el narrador de *El diablo cojuelo* hace hincapié en el fracaso de las disposiciones para zonificar la ciudad. En la obra, prevalece una cadena de imágenes gastronómicas para referir a la población: “pastelón” de carne (1984: 77), “hojaldrado” (1984: 77) y “puchero humano” (1984: 89), principalmente. Al aludir a la urbe como una comida compuesta de varias capas, y de una rica amalgama de ingredientes, *El diablo cojuelo* llama la atención sobre los traspiés de aquellos urbanistas que habían intentado ordenar prolijamente la producción y distribución de alimentos en el trazado urbano; por ejemplo, en el memorial anónimo de 1564, respecto al pescado y a la carne. En este sentido, la obra enfatiza que tales

urbanistas han fallado, al concebir la Corte como una olla en la que todo se halla revuelto, conformando una heterogénea masa.⁴⁸

Aún más importante, la figura de Cojuelo es la que mejor problematiza las medidas de zonificación, al reflejar cómo estas podían paradójicamente favorecer la actividad delictiva. En el tranco 3, Cojuelo descubre que algunas calles se dedican a delitos específicos: por ejemplo, la calle de los Gestos, “algo angosta, llena de espejos por una parte y por otra” (1984: 89); igualmente, la “ropería de los agüelos” era una “calle algo dilatada, que por una parte y por otra estaba colgada de ataúdes” (1984: 97). Es decir que Cojuelo ilustra una paradoja en torno a la zonificación: al fraccionar la sociedad en compartimentos, no se aumentaba necesariamente el orden público, sino que se organizaba la criminalidad en determinados espacios, donde los delincuentes podían especializarse y actuar con mayor fuerza.

Por ejemplo, en el tranco 9, el diablo nos enseña cómo unos malhechores supieron aprovecharse de la famosa sugerencia de Pérez de Herrera de establecer un albergue para pobres, una propuesta de zonificación que agrupaba a los más menesterosos en un entorno delimitado de la ciudad. Ya en 1596 se inicia la construcción de un edificio sobre la calle Atocha (área en el que además se dispondría el Hospital General y una prisión para mujeres delincuentes; González de la Fuente, 2002: 44).⁴⁹ En su *Amparo de pobres*, Pérez de Herrera deslinda las reglas que debían seguirse en tales albergues, para asegurarse de que las personas allí recluidas llevaran una

⁴⁸ También Cleofás se burla del afán de las autoridades para organizar la vida en el espacio urbano. Así, en la Academia, dispondrá una serie de “Premáticas y ordenanzas que se han de guardar en la ingeniosa academia sevillana desde hoy en adelante” (1984: 167). Tal premática nos recuerda bastante a las disposiciones en las principales ciudades de España. Por ejemplo: “que los poetas más antiguos se repartan por sus turnos a dar limosna de sonetos, canciones, madrigales, silvas, décimas, romances y todos los demás géneros de versos a poetas vergonzantes que piden de noche, y a recoger los que hallaren enfermos comentando o perdidos en las *Soledades* de don Luis de Góngora” (1984: 171). Como veremos a continuación, Pérez de Herrera recomendará una ordenanza similar para ordenar la actividad mendicante en la Corte. A la luz de los infructuosos y ridículos esfuerzos de Cleofás para regular la escritura literaria, Vélez de Guevara vuelve a mofarse de los esfuerzos igualmente infructuosos y ridículos de los urbanistas.

⁴⁹ A un lado de tal albergue, se hallaba el Seminario de Santa Isabel, dirigido a recoger a los niños huérfanos de Madrid (González de la Fuente, 2002: 44).

vida virtuosa y pudieran reinsertarse prontamente a la sociedad. Por ejemplo, recomienda que, antes de ofrecerle techo a una persona necesitada, se realice una inspección médica, para confirmar que ésta no sea “persona de servicio ni útil” (1975: 55). Por otro lado, Pérez de Herrera acepta que en tales albergues residan hombres y mujeres, siempre y cuando duerman en habitaciones separadas (1975: 56). A su vez, estipula que se restrinja y organice la actividad mendicante (1975: 55).⁵⁰

En el tranco 9, en Sevilla, encontramos delincuentes que confeccionan un albergue (el “garito de los pobres”) en el que se evocan y trastornan las ideas de Pérez de Herrera. Como éste exponía, en el garito, los hombres y las mujeres yacen en aposentos apartados (“Y a estotra parte estaba el estrecho de las señoras”; 1984: 162). Sin embargo, nadie descansa, y todos festejan: “que aquí se juntan ellos y ellas, después de haber pedido todo el día, a entretenerse y a jugar” (1984: 161). También en el garito se regula la mendicidad (“y a nombrar los puestos donde han de mendigar esotro día, porque no se encuentren unas limosnas con otras”; 1984: 161). Dicho esto, en vez de hacerlo para garantizar el orden público, se busca que los mendigos maximicen sus ganancias esparciéndose prolija y extensivamente a lo largo de la ciudad. En este albergue, rigen políticas de admisión, como sugería Pérez de Herrera: “en la puerta tenían puesto portero por que no entrasen más de los que ellos quisiesen y los que fuesen señalados de la mano de Dios” (1984: 161). Las puertas del edificio estaban abiertas para aquellos que sufrían discapacidades y enfermedades (“fuesen señalados de la mano de Dios”), pero al mismo tiempo,

⁵⁰ Para mendigar, los pobres debían hacerlo de día, y contar con una licencia que explicitara el nombre y los rasgos físicos de la persona, junto al tipo de enfermedad que les impedía trabajar: “A estos tales se les dé licencia y orden, que de aquella casa salgan cada mañana (...) a pedir limosna por los dichos lugares, con alguna insignia al cuello (...) y testimonio por escrito y firmado (...) con las señas de cada uno y de su inutilidad, porque no haya engaño” (1975: 55-56). Además, se mandará que “debajo de algunas penas (...) que no puedan salir de la parte donde estuvieren ya señalados por pobres públicos, a lo menos para andar mendigando, si no fuere que por falta de salud, o otra ocasión bastante, sea necesario mudarse a sus tierras” (1975: 54-55). También se reglamentará que los estudiantes pidan limosna en las universidades (1975: 95).

para cualquiera que los residentes invitasen. Vemos entonces que, sobre las propuestas de Pérez de Herrera, se erige un alojamiento en el que se perpetúa la marginalidad.

En definitiva, Vélez de Guevara ilustra, a través de Cojuelo, cómo la profesionalización del espionaje podía contribuir a descubrir las fallas de autoridades monárquicas a cargo del orden público; autoridades que, a diferencia de alguaciles y corchetes, gozaban de mejor reputación, como la Junta de Ornato y Policía, la figura del Corregidor, e importantes cortesanos como Pérez de Herrera. Es decir que el espía podía convertirse en un agente del desorden, al sacar a relucir, ante la mirada del gran público, la ineficiencia de los organismos reales para tomar control de la urbe.

Dado que Cojuelo revela las falencias de sectores importantes de la Monarquía, tiene sentido que Vélez de Guevara visualice su obra “a la sombra” de Don Rodrigo de Sandoval:

Este volumen que llamo *El diablo cojuelo*, escrito con particular capricho porque al amparo de tan gran Mecenaz salga menos cobarde a dar noticia de las ignorancias del dueño. A cuya sombra excelentísima la invidia me mirará ociosa, la emulación muda y desairada la competencia; que con estas seguridades no naufragará esta novela y podrá andar con su cara descubierta por el mundo. (1984: 65)

Según analizamos, en *Guía y avisos*, numerosos delincuentes se ocultaban a la “sombra” de personas respetadas, para delinquir con mayor seguridad. En su dedicatoria a Don Rodrigo de Sandoval, Vélez de Guevara alude al amparo que este caballero podía darle, ante la “envidia”, la “emulación” y la “competencia”. Dicho esto, al emplear la noción de “sombra”, Vélez de Guevara sugiere que su empresa podía incurrir en alguna controversia, como lo era exhibir las flaquezas de ministros responsables de la administración de la ciudad. Solo así, caminando a la par de un honrado protector, podía su obra “andar con su cara descubierta por el mundo”.

Influido por el Satanás del Antiguo Testamento, Vélez de Guevara configura al diablo cojuelo como exponente del espía profesional en Madrid, una de las principales medidas de

control divulgadas por distintos arbitristas. Sin embargo, antes que exponer los méritos de esta figura, *El diablo cojuelo* se focaliza en sus peligros, refiriendo a cuestiones tales como la transmisión de la información, su integridad moral y los usos polémicos de sus conocimientos.

Conclusiones

En este capítulo, pusimos de relieve un vínculo de transformación recíproca entre organismos políticos y producción literaria. En *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo*, la Sala Criminal y la profesionalización del espionaje sirven, respectivamente, como dispositivos textuales para abordar la ciudad de Madrid. Al mismo tiempo, sin embargo, estas obras desacreditan tales organismos ante el público. Mientras que *Guía y avisos* destaca las falencias de la Sala de Alcaldes para identificar a la población y preservar el orden, en *El diablo cojuelo*, se puntualizan las múltiples amenazas que acarreaba el espía profesional en la urbe.

Dicho esto, hallamos una diferencia central entre las propuestas narrativas de *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo*. La obra de Liñán ilustra el fracaso de la Sala de Alcaldes para garantizar la seguridad de los habitantes, y, al mismo tiempo, nos demuestra cómo un grupo de letrados podían organizarse en una Sala alternativa para defender a la población lectora. Por el contrario, *El diablo cojuelo* se publica unas décadas más tarde, cuando escritores como Tirso de Molina y Calderón de la Barca enseñen un creciente desencanto hacia las nuevas realidades del espacio urbano (García Santo-Tomás, 2004: 133-185). En este contexto, Vélez de Guevara transmite mayor pesimismo respecto al desorden en la ciudad. A través de Cojuelo, el autor socava una de las más grandes esperanzas para la paz en la Corte: un mecanismo de espionaje capaz de desnudar las infracciones de la sociedad. En otras palabras, *Guía y avisos* realza la valía del “manjar moderado y la bebida templada” (2017: 141), y se presenta como una comida

saludable, una guía práctica para sobrevivir en Madrid.⁵¹ En contraste, con una perspectiva más amarga, Vélez de Guevara no aporta ninguna solución al bullicio prevalente. Por el contrario, nos convida un puchero de dimensiones gigantescas, sin otro propósito más que indigestarnos ante una urbe hundida en la corrupción.

Por otra parte, a lo largo de este estudio sobre organismos políticos y creación literaria, destacamos la influencia de relaciones topográficas, libros de viaje y vistas urbanas. Esto no debería sorprendernos; después de todo, autoridades, literatos, topógrafos y viajeros se reunían en su afán por aprehender (simbólica, discursiva y/o políticamente) unos espacios urbanos que, como los de Madrid y los de Sevilla, desafiaban cualquier pretensión de orden. Mucho queda por investigar sobre cómo la Corona española utilizó, condicionó y estimuló la confección de tal variedad de géneros visuales y discursivos para vigilar a los habitantes. Otro tanto queda por saber sobre cómo estas relaciones topográficas, libros de viaje y vistas urbanas se desarrollaron y enriquecieron a través de técnicas y recursos empleados por los órganos de vigilancia del reino, y si lo hicieron a beneficio de las autoridades locales o en detrimento de ellas, al servicio de fuerzas extranjeras o de asociaciones delictivas.

⁵¹ “Consuélome con una cosa, que deseando vos aprovecharos de la dotrina destos mis avisos os habré servido con daros a comer templadamente para que estén más bien dispuestos el entendimiento, el gusto y la razón; que los ha de sustentar y alimentar este manjar que esperan, tan diferente del primero. Quiera Dios llegue el fruto adonde se alarga el intento y el celo de acertar, que ya suplirán estas sobras aquellas faltas, si no soy, como dijo cierto condicípulo mío en Alcalá de Henares, *bachiller de estómago*; que llamaba así a los que no sabían expresar vocalmente el concepto mental” (2017: 142).

Conclusión: Subjetividad e inspección en las grandes urbes

A lo largo de esta tesis, mostramos cómo distintos discursos literarios se conformaron en contacto con múltiples mecanismos de vigilancia presentes en las grandes urbes. En el capítulo 1 y en el 4, analizamos cómo diversas empresas narrativas alteraron el modo en que el público concibió organismos de control y sus ministros en Madrid y Sevilla. Por un lado, *La gitanilla* y *El celoso extremeño* dejaron en evidencia la susceptibilidad de los funcionarios de la Justicia ante los espectáculos callejeros, efectivas herramientas de contravigilancia. Por otro lado, *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* se construyeron a la luz de la Sala de Alcaldes y de las propuestas para profesionalizar del espionaje, respectivamente, y acabaron resaltando sus limitaciones y/o problemas. En contraste, en el capítulo 2 y 3, indagamos cómo unos textos propiciaron que la audiencia adoptara comportamientos relativos a la vigilancia. Así, comentamos que *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* estimularon a los espectadores a observarse mutuamente en el entorno del corral, sin intenciones de cooperar con las autoridades, en potencial detrimento de las prácticas de delación prevalentes en la sociedad española. Posteriormente, examinamos cómo unos pliegos sueltos sensacionalistas de la década de 1620 se nutren de la incertidumbre generada por las medidas biopolíticas de la Corona, y dispusieron a lectores y/u oyentes en un estado de hipervigilancia desde perspectivas afectivas, físicas y sociales.

Es momento de dar un paso adelante. Dado que nuestro (limitado) corpus literario lleva a la audiencia a interpelar mecanismos de vigilancia, y a participar de prácticas relativas a ella, nos preguntamos hasta qué punto, en las primeras décadas del siglo XVII, se forjó un público literario singular, es decir, una subjetividad urbana con un modo de pensar, sentir y actuar

específico. Tal subjetividad parece caracterizarse no ya en torno a la vigilancia, sino en una noción más amplia: la inspección.

La Real Academia Española ofrece una definición vaga (y pleonástica) de “inspeccionar”: “examinar, reconocer atentamente”. Por nuestra parte, definimos el término en analogía con “observar”, según argumentamos en el capítulo 2: el acto de recolectar información particular de algo o alguien. Ahora bien, a diferencia de “observación”, en la “inspección”, se enfatiza la acción de aprehender información no detectable de forma inmediata a los sentidos. Es decir que “inspeccionar” se asocia con el descubrimiento y la extracción de datos. Según esta perspectiva, la “inspección” es una noción pariente a la “vigilancia”, aunque más amplia (pues uno puede extraer información sin necesidad de detectar si se cumple o no con un estándar).

En el capítulo 1, *La gitanilla* y *El celoso extremeño* orientan a la audiencia a inspeccionar la vulnerabilidad de agentes represivos ante manifestaciones artísticas. En el capítulo 4, *Guía y avisos* y *El diablo cojuelo* nos llevan a inspeccionar las falencias de distintos órganos políticos, reales o imaginarios, para garantizar el orden en la Corte. Por otra parte, en el capítulo 2, unas obras de teatro empujan a los espectadores a observarse entre sí, acto frecuentemente acompañado de la inspección y hermanado con ella. En el 3, unas relaciones de sucesos conminan a lectores y/u oyentes a vigilar compulsivamente su derredor, lo cual suponía también involucrarse en tareas de inspección. En definitiva, nuestro corpus literario cimenta un público que inspecciona las personas en torno a él y los órganos de vigilancia responsables de su seguridad.

Dicho esto, cada discurso literario configura, según el género en que se enmarca, una subjetividad que, si bien inspecciona, lo hace con fines diversos. *La gitanilla* y *El celoso extremeño* son parte de una empresa narrativa controversial -la novela corta italiana-, de dudosa

moralidad. En este contexto de polémica, ambas *novelle* indagan en los puntos débiles de las autoridades en la vía pública, a cargo de reprimir el baile y la música. Las dos piezas reflejan, a través de sus historias, una preocupación mayor, particular a todas las *Novelas ejemplares*: ¿cómo esquivar la censura literaria? Es decir que la inspección cervantina se dirige a sortear la vigilancia que se posaba sobre la actividad artística.

Otro es el caso en el capítulo 4. *Guía y avisos* constituye una audiencia que inspecciona no ya para burlar la vigilancia. Anclada en la tradición del diálogo renacentista, la pieza de Liñán y Verdugo busca por sobre todo instruir al público (aunque de paso lo divierta, con la influencia del género de la picaresca). Si *Guía y avisos* conduce a los lectores a inspeccionar las limitaciones de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, no lo hace para aprovecharse de ella, sino para advertir a su audiencia sobre los riesgos que asumía todo aquel que se adentraba a la Corte. En contraste, desde una perspectiva primordialmente satírica, *El diablo cojuelo* inspecciona los peligros que acarreaba la profesionalización del espionaje urbano, no tanto para informar al público y discutir con Pérez de Herrera y Cristóbal de Bobadilla, entre otros, sino para mofarse de las propuestas vana de varios reformadores sociales, como era costumbre hacerlo en la época.

En el capítulo 2 y 3, también encontramos ejercicios de inspección con intenciones divergentes. En *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde*, Lope de Vega alienta a la audiencia a observarse e inspeccionarse mutuamente, y a preservar lo aprehendido para sí, a fin de entretenerse en el corral de comedias. Por el contrario, en *Relación del sacrílego delito* y *Carta de Barcelona*, se incita al público a inspeccionar y vigilar con extrema alarma el entorno en el que se halla, para resguardar su seguridad. Para explicar la diferencia, nos basta fijarnos en el contenido de cada pieza: mientras *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* ponen en escena el Arenal y el Sotillo, espacios populosos y festivos, las dos relaciones de sucesos enfatizan las

amenazas del enemigo hereje. Dicho esto, también debemos considerar los respectivos contextos de recepción. Las obras de Lope, dirigidas a ser reproducidas en el teatro popular, parecen concebir (y a la vez explotar) el corral como un sitio de regodeo, donde los espectadores pueden deponer la mirada como herramienta de delación, y dedicarla exclusivamente a pasearla relajada sobre el resto. Es decir que Lope comprende el establecimiento teatral como un lugar de contención y seguridad (por más que, como vimos, allí los súbditos podían ser víctimas de delitos o ultrajes). A diferencia de ello, los pliegos sueltos, frecuentemente recitados por ciegos en la vía pública, aumentan la ansiedad que suscitaban sus historias, al ser referidas en un entorno abierto, donde el enemigo podía esconderse entre la multitud y atentar contra el cristianismo. En cada capítulo, por lo tanto, una variedad de discursos literarios propicia un público que inspecciona con fines alternativos (aprovecharse, en el capítulo 1; entretenerse, en el 2; precaverse, en el 3; informarse y reírse, en el 4).

Ahora bien, debemos recordar que tal subjetividad urbana, basada en la inspección, se constituye en las primeras décadas del 1600, cuando las autoridades en Madrid y Sevilla siguen lidiando con los problemas suscitados por el drástico incremento demográfico. No nos parece una coincidencia: ante el proceso de modernización de las grandes urbes, unas obras literarias moldean una audiencia dispuesta a inspeccionar los novedosos entornos, las cuantiosas personas que los transitaban y los organismos que los gobernaban. ¿Podría descifrarse, en base a los textos estudiados, una suerte de cronología para comprender cómo la experiencia en los espacios urbanos se alteró a lo largo del siglo XVII?

Dada la brevedad de nuestro corpus, solo a la fuerza podríamos ordenar las conclusiones de cada capítulo en un relato coherente que distinguiera distintas fases en la experiencia de las ciudades de la España premoderna. Por ejemplo, uno podría argumentar que Lope invita al

público a desatender el rol de ser “los ojos y las orejas del rey” en *El Arenal de Sevilla* y en *Santiago el Verde* (escritas, respectivamente, alrededor de 1604 y 1615); y que, en la década de 1620, con la amenaza más pronunciada de la amenaza hereje tras las políticas migratorias de la Corona, unos pliegos sueltos (1624 y 1625) llaman a la audiencia a inspeccionarse con recelo y desconfianza. Podríamos deducir, por lo tanto, que nuestra tesis refleja un cambio de ánimo a nivel social antes y después de 1620. Sin embargo, una afirmación así daría por sentado que *El Arenal de Sevilla* y *Santiago el Verde* no se representaron luego de tal fecha, y que otras piezas teatrales producidas desde entonces no replicaron la atmósfera festiva de las obras arriba mencionadas; cuestiones que, por el momento, no podemos garantizar.

Alternativamente, uno podría cotejar las *novelle* cervantinas (que inspeccionan para evadir la represión y la censura), *Guía y avisos* (que inspecciona para informar y advertir al público), y *El diablo cojuelo* (que inspecciona para reírse de la profesionalización del espionaje), y rastrear un viraje en el pensamiento entre 1613, 1620 y 1641. Sin embargo, nos parecen más interesantes las afinidades entre las obras de Cervantes, las de Liñán y Verdugo y la Vélez de Guevara, en tanto que todas ellas sacan a relucir, por cualquiera que sea el motivo, las deficiencias de mecanismos de vigilancia. Es decir que, antes que cifrar en cada capítulo una clave para armar una cronología sobre la realidad social de España, preferimos quedarnos con la conclusión de que, en las primeras décadas del siglo XVII, tras el abrupto crecimiento de los principales centros urbanos, un corpus literario constituye una subjetividad basada en la inspección.

Aún nos falta mucho por investigar. En este trabajo, nos concentramos en discursos literarios y en mecanismos de vigilancia adoptando como punto de referencia las urbes de Madrid y Sevilla. Sigue pendiente expandir nuestra investigación a otras geografías, tanto dentro como fuera de la

Península. Especial atención nos merece la ciudad de México en el siglo XVII. Sabemos que muchas medidas implementadas en Madrid (entre ellas, relativas a la vigilancia y al orden público) se replicaron más allá del océano Atlántico. Por otra parte, México constituye un escenario novedoso, pues sus habitantes no solo lidiaban con la mirada de las autoridades locales (eclesiásticas y seculares), sino además con aquella otra mirada que asomaba desde el centro administrativo de la Monarquía. En este contexto, nos preguntamos si la literatura en la Nueva España también se desarrolló en contacto con mecanismos de vigilancia urbana. Una pregunta así podría llevarnos a enriquecer nuestro vocabulario para aludir no solo a “vigilar”, “observar” e “inspeccionar”, sino también a acciones de fuerte peso en las colonias, como “explorar” (que, no debemos olvidar, provenía del latín *exploratio*, una de cuyas acepciones era espiar). Por ejemplo, ¿hasta qué punto *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, nos revela, en su reinvención del género picaresco, la influencia de prácticas de control social presentes en la ciudad de México?¹ Esta obra resulta especialmente pertinente, pues se construye en base al testimonio de Alonso Ramírez, un excautivo de piratas ingleses que se encontraba bajo inspección por el rico cargamento que traía y por su eventual participación en operaciones de piratería.

A semejanza del siglo XVII, en nuestros días, gobiernos y otros actores conciben, discuten e implementan mecanismos de vigilancia para monitorear una población cada vez más numerosa en los principales centros urbanos. Como ayer, también hoy encontramos una subjetividad ansiosa por observar cada rincón del mundo y las personas que nos rodean (a través de redes sociales, cámaras, Google Maps, videos en *Youtube*, medios informativos accesibles las 24 horas, etc.). Un producto de los tiempos que corren, esta tesis ha procurado inspeccionar un

¹ Sobre la biografía real de Alonso Ramírez, se recomiendan Fabio T. López-Lázaro (2011: 1-98) y José F. Buscaglia (2011: 11-99).

conjunto de obras del siglo XVII, para ver más allá del sentido literal o de la trama principal, y exponer las múltiples formas en que se forjó una audiencia barroca que, de muchas maneras, se refleja en nosotros.

Bibliografía

- Acedo Castilla, José F. (1979), "El rey, la justicia y el derecho en nuestra literatura de la Edad de Oro." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, Vol. 7: 5-40.
- Advertencias para el ejercicio de la Plaza de Alcalde de Casa y Corte, según están en un libro antiguo de la Sala que es el que cita el Señor Matheu por anotaciones del Señor Elazarra, con las notas marginales con que se halla hasta el presente año de 1749*, (2015). Ed. Francisco Javier Cubo Machado. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Madrid.
- Alberti, Leon Battista (1991), *On the Art of Building in Ten Books*. Trad. Joseph Rykwert, Neil Leach y Robert Tavernor. Cambridge, MA. / Londres: The MIT Press.
- Alcalá Galve, Ángel (1984), *Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, mártir de la autonomía aragonesa*. Aragón: Diputación General de Aragón.
- Alcalde, Pilar (1997), "El poder de la palabra y el dinero en *La gitanilla*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 17, No. 2: 122-132.
- Alemán, Mateo (1987), *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Mico. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Alfaro, Gustavo (1971), "El diablo cojuelo y la picaresca alegorizada." *Romanische Forschungen*, Vol. 83: 1-9.
- Allen, John J. (1983), *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe, 1583–1744*. Gainesville: UP of Florida.
- Alloza Aparicio, Ángel (1998), "El orden público en la corte de Felipe II." En *Congreso Internacional 'Felipe II (1527-1598): Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II' (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998)*, ed. José Martínez Millán. 4 vols. Madrid: Parteluz, II, 29-51.
- (2000), *La vara quebrada de la justicia: Un estudio histórico sobre la delincuencia madrileña entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Alvar Ezquerro, Alfredo (1989), *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1601*. Madrid: Turner y Ayuntamiento de Madrid.

- Alvar, Carlos (2013), "Prolegómenos a una lectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, en su cuarto centenario." En *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2013*. Madrid: Instituto Cervantes, 231-254.
- Amelang, David J. (2018), "A Day in the Life: The Performance of Playgoing in Early Modern Madrid and London." *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 70, No. 1: 111-127.
- Andrejevic, Mark (2004), "The Work of Watching One Another: Lateral Surveillance, Risk, and Governance." *Surveillance & Society*, Vol. 2, No. 4: 479-497.
- Aquí se contienen tres marauillosos casos que dos santos Christos obraron en cierta ciudad principal de España, como se desenclauo el vno para hablar con vn enfermo, y la rebeldia que el mal Christiano tuuo, no dando lugar a la misericordia que Christo nuestro señor vsaua con el para perdonarle sus pecados, y la desastrada muerte que tuuo, con todo lo que en ella y en su entierro sucedio en este año* (por Miguel Serrano, Madrid, 1611; Fondo Fotográfico Donado por María Cruz García de Enterría al grupo SIELAE, A. Coruña, PGC-CR1-001).
- Arellano, Ignacio (1996), "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega." En *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 37-59.
- Argensola, Bartolomé Leonardo de (1889), "De cómo se remediarán los vicios de la Corte, y que no acuda a ella tanta gente inútil." En *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. Conde de la Viñaza. 2 vols. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, II, 241-253.
- Aristóteles (1869), *The Nichomachean Ethics of Aristotle*. Trad. Robert Williams. Londres: Longmans, Green & Co.
- Arjona, José Homero (1937), "Apunte cronológico sobre *El arenal de Sevilla* de Lope de Vega." *Hispanic Review*, Vol. 5, No. 4: 344-346.
- Arredondo Sirodey, María Soledad (2001), "De la picaresca menor al 'costumbrismo': la *Guía y avisos de forasteros*... y otros escarmientos." *Edad de Oro*, Vol. 20: 9-21.
- Assaf, Francis (1984), "Aspects picaresques du *Diablo Cojuelo*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 7: 405-412.

- Auladell Pérez, Miguel Ángel (1991), *La “Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte” del Licenciado don Antonio Liñán y Verdugo en su contexto literario*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Avallé-Arce, Juan Bautista (1981), ““La gitanilla’.” *Cervantes*, Vol. 1: 9-17.
- Avilés, Luis F. (1998), ““Fortaleza tan guardada’: Casa, alegoría y melancolía en ‘El celoso extremeño’.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 18, No. 1: 71-95.
- Bajtin, Mijail (1984), *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.
- Ball, Rachel (2013), “Water, Wine, and *Aloja*: Consuming Interests in the *Corrales de Comedias* 1600-1646.” *Comedia Performance*, Vol. 10, No. 1: 59-92.
- Barnés, Antonio (2023), “*El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara: novela híbrida.” *Hipogrifo*, Vol. 11, No. 1: 735-748.
- Barrionuevo, Jerónimo de (1892), *Avisos (1654-1658)*. Vol. 3. Madrid: M. Tello.
- . (1893), *Avisos (1654 – 1658) y Apéndice Anónimo (1660 – 1664)*. Vol. 4. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Bass, Laura R. y Amanda Wunder (2009), “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima.” *Hispanic Review*, Vol. 77, No. 1: 97-146.
- Bell, David (2009), “Surveillance is Sexy.” *Surveillance & Society* 6.3: 203-212.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael (2021), “El bautismo de los esclavos moros en la España moderna: presiones, rituales, consecuencias.” En: *La esclavitud en el sur de la península ibérica*, ed. Rafael M. Pérez García y Manuel F. Fernández Chaves. Madrid: Los Libros de la Catarata, 21-30.
- Bergemann, Patrick (2019), *Judge Thy Neighbor: Denunciations in the Spanish Inquisition, Romanov Russia, and Nazi Germany*. New York: Columbia UP.
- Bergman, Ted L. L. (2021), *The Criminal Baroque*. Woodbrige: Tamesis.

- Bernal Rodríguez, Manuel y Carmen Espejo (2003), “Tres relaciones de sucesos del siglo XVII: propuesta de recuperación de textos periodísticos.” *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, Vol. 1: 133-176.
- Berio Martín-Retortillo, Pilar (1998), “Loaysa: Visión cervantina de un mito clásico.” *Anales cervantinos*, Vol. 34: 243-254.
- Blasco Pascual, Francisco J. (2005), *Cervantes: raro inventor*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Borges, Jorge Luis (1969). *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Breve relacion de la presente persecucion de Irlanda. Contiene una Carta embiada de Irlanda por una persona graue: y otra del Rey de Inglaterra, con dos Editos de su Virrey contra los Catholicos. Dedicada a Don Felix de Guzman Arcediano, y Canonigo de la S. Iglesia de Seuilla, Capellan Mayor de los Reyes, y Comissario de la S. Cruzada, & c. Por el Colegio Irlandès de la Immaculada Concepcion de la Virgen Madre de Dios de Seuilla. Año 1619. Con Licencia. En Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano* (Biblioteca: Palacio Da Ajuda-Biblioteca Da Ajuda, Lisboa; signatura: 55-III-11/2).
- Breve relacion del crvelissimo genero de muerte, que los Turcos, y Moros de la Ciudad de Argel, dieron a Iuan Ramirez, Cirujano de la Ciudad de Sevilla, Iueves 18 de Março de 1666* (por Juan Gómez de Blas, Sevilla, 1666; Universidad de Granada, 36433).
- Brock-Utne, A. (1945), “Der Feind-Die alttestamentliche Satansgestalt im Lichte der sozialen Verhältnisse des nahen Orients.” *Klio*, Vol. 28, No. 4: 220-227.
- Brown, Adrienne (2017), *The Black Skyscraper. Architecture and the Perception of Race*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Browne, Simone (2015), *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. US: Duke University Press.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de (1989), *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Buscaglia, José F. (2011), “Introducción.” En Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, ed. José F. Buscaglia. Madrid: CSIC/Ediciones Polifemo.

Calderón de la Barca, Pedro (1981), *El médico de su honra*. Madrid: Castalia.

Carbajo Isla, María F. (1984), “La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX.” *Revista de Demografía Histórica*, Vol. 2, No. 3: 4-18.

Carnicer, Carlos y Javier Marcos, (2005), *Espías de Felipe II: Los servicios secretos del imperio español*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Caro Baroja, Julio (1990), *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones ISTMO.

---. (1998), *Miscelánea histórica y etnográfica*. Madrid: CSIC,

Carta de Barcelona a esta Corte, en que se da auiso de vno de los más estraños casos que se han visto, y es, que vna muger esclaua de treinta años, con fingidas apariencias de christiana, metida en vn saco como hermitaño, confessando y comulgando cada quince días, descerrajó vna iglesia, y robó el Santíssimo, y la custodia, y vna imagen de Nuestra Señora de la Paz, con más de tres mil ducados de joyas, y dos lámparas de plata en la villa de Colibre. Declárase cómo fue escondido, y cómo fue descubierto por vna gitana, y el fin que tuuo ella, y vn turco amigo suyo, en 30 de mayo de 1624 (Impreso por Bernardino de Guzmán, Madrid, 1625; British Library, Londres, 593.h.22(9)).

Carta embiada de Londres de vn Religioso Catholico a otro de España de los ocho de Nouiembre de 1611. Recebida a 25 de Enero de 1612 en que da noticia de lo que passa acerca de la persecucion de los Catholicos en dicho Reyno (Biblioteca: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; Signatura: RES. 254//1V).

Carta tercera de vn cauallero de la corte, en la qual se da cuenta de las cosas mas notables que aora de nueuo an sucedido en la villa de Madrid, con la sentencia que se a dado a don Rodrigo Calderon. Tambien se da auiso de vna famosa victoria que ha tenido el christianissimo rey de Francia contra los herejes de la Rochela, tomandoles una famosa ciudad. Vltimamente cuenta de la penitencia que se dio a vna beata hechizera en el auto que hizo la santa inquisicion de Toledo en la villa de Madrid (Biblioteca: Biblioteca Nacional de España, Madrid; Signatura: VE/166/18).

Casaldueiro, Joaquín (1943), *Sentido y forma de las ‘Novelas ejemplares’*. Buenos Aires: Instituto de Filología.

Cascardi, Anthony J. (1997), *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. US: The Pennsylvania State UP.

- Castillo de Bobadilla, Jerónimo (1775), *Política para corregidores*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- Castillo Solórzano, Alonso de (2015), *Lisardo enamorado*. Ed. Eduardo Juliá y Martínez. Madrid: Real Academia Española.
- Castro, Américo (1948), “La ejemplaridad de las novelas cervantinas.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 2, No. 4: 319-332.
- Cátedra, Pedro M. (2002), *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida, Badajoz: Editora Regional de Extremadura.
- Cavero de Carondelet, Cloe (2020), “Eugenio Cajés’s *Meeting at the Golden Gate*: Purity and Procreation in Seventeenth-Century Madrid.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 83, No. 1: 257-298.
- Cerrillo Cruz, Gonzalo (2000), *Los familiares de la inquisición española*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- . (2013), *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española.
- . (2016), *Viaje del Parnaso*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- . (2024), *Don Quijote de la Mancha*. Centro Virtual Cervantes. Acceso online: <https://cvc.cervantes.es> [Último acceso: 26 de abril de 2024]
- Chaulet, Rudy (2017), “¿Dónde están los esclavos? Relaciones de sucesos y esclavitud: entre tópicos literarios y lagunas informativas.” En *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, ed. Giovanni Ciappelli y Valentina Nider. Trento: Collana Labirinti n. 168, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, 353-372.
- Chevalier, Maxime (1986), “Diablo o pobre diablo. Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro.” *Filología*, Vol. 21: 125-136.

- Childers, William (2006), "The Baroque Public Sphere." En *Reason and Its Others: Italy, Spain, and the New World*, ed. David Castillo y Massimo Lollini. Vanderbilt: University of Vanderbilt Press, 165-185.
- Clamurro, William (1989), "Value and Identity in *La gitanilla*." *Journal of Hispanic Philology*, Vol. 14: 43-60.
- (1998), "Eros e identidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes." En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa. 2 vols. Alcalá: Universidad de Alcalá, I, 433-440.
- Clark, Stuart (2007), *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. Oxford: Oxford UP.
- Conversion, baptismo, y mverte por jvsticia, execvtada en la plaza de San Francisco de Seuilla, en Francisco Ignacio, antes Moro esclauo en tres de Otubre deste año de 1625. Escrita por vn Padre de la Compañía de Iesus de Seuilla* (Biblioteca: Biblioteca Universitaria de Sevilla; Signatura: A 111/092(19)).
- Copia de carta que escribió un padre de la compania a otros de la misma Religión, dandole quenta de la admirable conversion, y dichosa muerte de un Moro reduzido a nuestra Fe en Cadiz año de 1647* (Real Academia de la Historia, Jesuitas; 3486/16).
- Copia de vna carta embiada de la villa de Petra, cinco leguas de la ciudad de Mallorca, en la qual se da cuenta la industria y traça que dieron dos hijas con poco temor de Dios, para matar a su padre, por quitarle la hazie[n]da, por q[ue] la gastaua en casar vna huerfana cada año, declara como se descubrio, y el castigo que les dieron* (Bernardino de Guzman, Madrid, 1625; Biblioteca Nacional de Madrid, VC/224/63).
- Corbett, Theodore G. (1975), "The Cult of Lipsius: A Leading Source of Early Modern Spanish Statecraft." *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, No. 1: 139-152.
- Corral, José del (1992), *El Madrid de los Austrias*. Madrid: El Avapiés.
- Correa Calderón, Evaristo (1964), "Introducción al estudio del costumbrismo español." En *Costumbristas españoles*, ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Aguilar, xi-cxl.

- Correas, Gonzalo (1924), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Madrid: Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Rev. Del Archivo, Biblioteca y Museo.
- Covarrubias, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Universidad de Navarra / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- Cruikshank, D. W. (1978), "'Literature' and the Book Trade in Golden-Age Spain." *The Modern Language Review*, Vol. 73, No. 4: 799-824.
- Cruz Petersen, Elizabeth M (2016), "A Mindful Audience: Embodied Spectatorship in Early Modern Madrid." En *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature*, ed. Isabel Jaén y Julien Jacques Simon. Oxford: Oxford University Press, 111-127.
- Cruz, Anne J. (2014), "Cervantes's *Novelas ejemplares*: table of trucos, Tricks of the Trade." *Cervantes*, Vol. 34, No. 1: 15-39.
- Davis, Charles y J. E. Varey (1997), *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*. Londres: Tamesis.
- De Armas, Frederick A. (2011), "Claves políticas en las comedias de Calderón: El caso de 'El mayor encanto, amor'." *Anuario Calderoniano*, Vol. 4: 117-144.
- . (2013), "Los misterios de Mercurio: viajes, mitos y latrocinios en *La gitanilla*." En *Viaje, ciudades y espacio*, ed. Luis Alburquerque y Oana Andreia Sambrian. *Hispania Felix*, Vol. 4: 58-75.
- Deleito y Piñuela, José (1926), "La vida madrileña en tiempo de Felipe IV." *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo*, Vol. 3: 133-75.
- Deleuze, Gilles (1992), "Postscript on the Societies of Control." *October*, Vol. 59: 3-7.
- Delgado Moya, Sergio (2020), "An Archive of Violence. The Obscene Visuality of Sensationalism." *Critical Times*, Vol. 3, No. 2: 200-223.

- Delpech, François (2004), "En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore." En *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang. Madrid: Marcial Pons, 99-131.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1955), *Los conversos de origen judío después de la expulsión*. Madrid: Instituto Balmes de Sociología, Departamento de Historia Social, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- . (1989), "La población de Sevilla a mediados del siglo XVII." *Archivo Hispalense*. Vol. 221: 3-15.
- . (2006). *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Dunn, Peter (1973), "Las novelas ejemplares." En *Suma Cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis Books Limited, 98-106.
- . (1993), *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca: Cornell UP.
- Eco, Umberto (1992), "Overinterpreting Texts." En *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egginton, William (2009), "The Baroque As a Problem of Thought." *PMLA*, Vol. 124, No. 1: 143-149.
- Egido, Aurora (1988), "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias del siglo de oro." *Edad de Oro*, Vol. 7: 69-87.
- El Saffar, Ruth (1974), *Novel to Romance: A Study of Cervantes' 'Novelas ejemplares'*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P.
- Elliott, John Huxtable (1986), *The Count-Duke of Olivares*. New Haven: Yale University.
- Epalza, Mikel de (1991), *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Madrid: MAPFRE.
- Escobar, Jesús (2004), "Francisco de Sotomayor and Nascent Urbanism in Sixteenth-Century Madrid." *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 35, No. 2: 357-382.
- Estepa Pinilla, Luis (1992), "El título de Alguacil de Comedias. Un enfoque interdisciplinar." En *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. Luciano García Lorenzo y John E. Varey. Londres: Tamesis, 259-272.

- Ettinghausen, Henry (1996), "Hacia una tipología de la prensa española del siglo XVII: de 'hard news' a 'soft porn'." *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta. 3 vols. Navarra: Universidad de Navarra, I, 51-66.
- Fernández González, Ángel Raimundo (1983), "Novela corta marginada del siglo XVII. Notas sobre la *Guía y avisos de forasteros* y *El filósofo de aldea*." En *Homenaje a José Manuel Blecuá*. Madrid: Gredos, 175-192.
- Fernández López, Sergio (2010), "Del esfuerzo del traductor a la despreocupación del copista: La versión del *Libro de Job* de Fray Luis de León." *Hispanic Review*, Vol. 78, No. 3: 345-367.
- Fernández Montes, Matilde (1995), "El agua en las tradiciones madrileñas." En *El agua. Mitos, ritos y realidades: Coloquio Internacional. Granada, 23-26*, ed. José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello. Barcelona: Anthropos, 121-53.
- Fernández Navarrete, Pedro (1982), *Conservación de Monarquías y discursos políticos*. Ed. Michael D. Gordon. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- Fernández Nieto, Manuel (1973), "Nuevos datos sobre autores de novela cortesana." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Vol. 76: 423-437.
- Fernández Oblanca, Justo (1992), *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*. Oviedo: Ed. Universidad de Oviedo.
- Fernández, James D. (1994), "The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World." *PMLA*, Vol. 109, No. 5: 969-981.
- Fiadino, Elsa Graciela (1999), "El juego festivo en *Santiago el Verde* de Lope de Vega." En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzki. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet, 575-582.
- Fiske, John (1998), "Surveilling the City: Whiteness, the Black Man and Democratic Totalitarianism." *Theory, Culture and Society*, Vol. 15, No. 2: 67-88.
- Focás, Brenda M. y Gabriel Kessler (2015), "Inseguridad y opinión pública: debates y líneas de investigación sobre el impacto de los medios." *Revista Mexicana de Opinión Pública*, Vol. 19: 41-59.

- Forcione, Alban K. (1982), *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University Press.
- Foster, Timothy M. (2021), *Music and Power in Early Modern Spain: Harmonic Spheres of Influence*. Oxon / New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1995 [1977]), *Discipline and Punish : The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. 2nd edition. New York: Random House.
- Frailé, Pedro (2010), "The Construction of the Idea of the City in Early Modern Europe: Pérez de Herrera and Nicolas Delamare." *Journal of Urban History*, Vol. 36, No. 5: 685-708.
- Frenk Alatorre, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- García López, Jorge (ed.) (2013), *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española.
- García Santo-Tomás, Enrique (2000), "Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 1: 117-135.
- . (2004), *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- . (2017), *The Refracted Muse. Literature and Optics in Early Modern Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- García, Carlos (1998), *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Ed. Victoriano Roncero López. 2^a. edición. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- García-Bryce, Ariadna (2015), "'Caveat Lector': A Female Public in 'El Celoso Extremeño'." *Hispanófila*, Vol. 173: 79-95.
- Garriga, Carlos (1994), *La Audiencia y las Chancillerías castellanas (1371-1525). Historia política, régimen jurídico y práctica institucional*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Gerli, Michael E. (1989), "El retablo de las maravillas: Cervantes' "Arte nuevo de deshacer comedias." *Hispanic Review*, Vol. 57, No. 4: 477-492.

- Giles, Ryan D. (2017), *Inscribed Power. Amulets and Magic in Early Spanish Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Glaser, Edward (1956), "Invitation to intolerance: a study of the Portuguese sermons preached at autos-da-fé." *Hebrew Union College Annual*, vol. 27: 327-385.
- Godzich, Wlad (1998), *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. Josep-Vicent Gavalda. Madrid: Cátedra.
- González de Amezúa, Agustín (1933), *El Bando de Policía de 1591 y Pregón general de 1613 para la Villa de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.
- González de la Fuente, Dolores (2002), "Felipica, capital de la monarquía (propuestas de Pérez de Herrera para Madrid)." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, Vol. 15: 27-47.
- González Echevarría, Roberto (2000), *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2013), "Infinito e improvisación en Cervantes." *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, Vol. 31: n.p.
- González Castrejón, Sara (2002), "The Royal Temperament in Music Emblems of Seventeenth-Century Spain." *Music in Art*, Vol. 27, No. 1-2: 79-86.
- González Ramírez, David (2010a), "La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los *días de fiesta* de Zabaleta." *Cuadernos de Filología Italiana*, No. 6: 81-94.
- . (2010b), "Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 28: 57-72.
- . (2021), "Diálogo y novela corta en el siglo XVII." *Nueva Revista Filológica Hispánica*, Vol. 69, No. 1: 113-142.
- Gonzalo García, Rosario Consuelo (2018), *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boya, Duque de T'Serclaes de Tilly: aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*. Madrid: Arcos/Libros.

Granada, Luis de (2012), *Guía de pecadores*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Homo Legens.

Granja López, Agustín de la (2001), “Sin los pies en la cazuela: Público femenino y ruptura de normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII.” En *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]*, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 177–86.

Greer, Margaret Rich (1991), *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton UP.

Groeber, Valentin (2007), *Who are you?: Identification, Deception, and Surveillance in Early Modern Europe*. Trad. Mark Kyburz y John Peck. New York: Zone Books.

Guasch Melis, Ana Eva (1999). “Gitanos viejos y gitanos nuevos.” En *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: El Toboso, 23-26 de abril de 1998*, ed. José Ramón Fernández de Cano y Martín. Toledo: Ayuntamiento de El Toboso, 327-340.

Guijarro-Donadiós, Antonio (2013), “Autoridad burlesca y modernidad en el teatro breve barroco.” *Hipogrifo*, Vol. 1, No. 1: 201-210.

Güntert, Georges (1972), “La gitanilla y la poética de Cervantes.” *BRAE*, Vol. 52: 107-134.

Harrison-Pepper, S. (1990), *Drawing a circle in the square: Street performing in New York's Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi.

Heninger, S. K. (1974), *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, CA: Huntington Library.

Herranz, Juan (1993), “La creación de una divisa: el Príncipe Felipe, Gaspar de Vega y el Monasterio de San Felipe el Real de Madrid.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 5: 91-98

Herrera Puga, Pedro (1974), *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*. Madrid: La Editorial Católica.

Hidalgo, José Manuel (2012), “El engaño del sentido ocular en la Novela del celoso extremeño: Pigmalión y Narciso.” *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 46: 505-525.

- Hoeniger, David F. (1992), *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*. Londres / Toronto: Associated University Press.
- Hoge, Henry W. (1955), "The Comtesse d'Aulnoy and her *Voyage d'Espagne*." *Hispania*, Vol. 38, No. 2: 210-215.
- Ife, B. W. (1986), *Reading and Fiction in Golden-Age Spain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Infantes de Miguel, Víctor (1996), "¿Qué es una relación? Divulgaciones varias sobre una sola divulgación." En *Las "Relaciones de sucesos" en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, ed. María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Victor Infantes de Miguel y Agustín Redondo. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá / Publications de la Sorbonne, 203-216.
- Jauralde, Pablo (1995), "Ideologías y comedia: estado de la cuestión." En *La comedia: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991- Junio 1992*, ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 351-380.
- Javier Campos y Fernández de Sevilla, Francisco (2003), *Las relaciones topográficas de Felipe II: Índices, fuentes y bibliografía*. San Lorenzo del Escorial: Separata del Anuario Jurídico y Económico Escurialense.
- Jehenson, Myriam Yvonne (1995), "Quixotic Desire or Stark Reality?" *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 15, No. 2: 26-42.
- Jones, Joseph R. (1985), "Cervantes y la virtud de la eutrapelia: La moralidad de la literatura de esparcimiento." *Anales cervantinos*, Vol. 23: 19-30.
- Jones, Nicholas R. (2019), *Staging Habla de negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- . (2024), *Cervantine Blackness*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Joset, Jacques 1977. "Introducción." En Agustín de Rojas Villandrado, *El viaje entretenido*, ed. Jacques Joset. Madrid: Espasa-Calpe, t. 1, 7-43.

- Kagan, Richard L. 1991 [1981]. *Pleitos y pleiteantes en Castilla, 1500–1700*. Trad. Margarita Moreno. Valladolid: Junta de Castilla y León / Consejería de Cultura y Turismo, 31–44.
- . (2000), *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven: Yale UP.
- Koch, Carol (2008), “El silencio de Preciosa: el centro y el margen de ‘La gitanilla’.” En *Novelas ejemplares: las grietas de la ejemplaridad*, ed. Julio Baena. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 79-90.
- Koerner, Joseph Leo (2016), *Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- Kurtz, Barbara E (1985), “El Arenal de Sevilla: Circunstancialidad y simbolismo analógico de una comedia lopesca.” *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 37, No. 1: 101-114.
- La muerte atroz de dos mugeres, y conversion de un Moro, en Valencia: Al Ilustrissimo Señor don Andres Roig, de los Consejos del Rey nuestro Señor, y su Visi canceller en el Supremo de Aragon. Luys Cavaller humilde criado suyo, este Romance dirige (...), de 1617* (Biblioteca: Biblioteca Real de Turín; Signatura: E/313 d.108).
- La Santa Biblia que contiene el Antiguo y el Nuevo Testamento. Versión de Cipriano de Valera* (1874). Nueva York: Sociedad Bíblica Americana.
- Lacarra Lanz, Eukene (2015), “El ‘amor que dicen hereos’ o *aegritudo amoris*.” *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, Vol. 38, No. 1: 29–44.
- Laffranque, Marie (2016), “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro. ‘La gitanilla’ de Miguel de Cervantes.” En *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, ed. Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 549-561.
- Las siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio* (1807). Madrid: Imprenta Real.
- Lazcano González, Rafael (2017), “Dios en las afueras de la ciudad: el convento de Santa María del Pópulo, de Sevilla (1624-1835).” *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, Vol. 40, No. 2: 417-457.
- . (2019), “Anotaciones para la historia del convento San Felipe El Real de Madrid.” *Archivo Agustiniiano*, Vol. 103, No. 221: 387-396.

- Lefebvre, Henri (2003), *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- León Tello, Francisco José (1974), *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- León, Luis de (1992), *Exposición del Libro de Job*. Ed. Javier San José Lera. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lerner, Isaías (1980), “Marginalidad en las novelas ejemplares. *La gitanilla*.” *Lexis*, Vol. 4, No. 1: 47-59.
- Liñán y Verdugo, Antonio (1980), *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Ed. E. Simons. Madrid: Editora Nacional.
- . (2017), *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, Vol. 21: 119-250. Acceso online: www.parnaseo.uv.es. [Último acceso: 19 de abril de 2024]
- Lipski, John M. (2005), *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lipson, Lesley (1989), “‘La palabra hecha nada’: Mendacious Discourse in *La gitanilla*.” *Cervantes*, Vol. 9, No. 1: 35-51.
- Liska, Allen E. y William Baccaglini (1990), “Feeling Safe by Comparison: Crime in the Newspapers.” *Social Problems*, Vol. 37, No. 3: 360-374.
- Lods, A. (1939), “Les origines de la figure de Satan, ses fonctions à la cour celeste.” En *Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud*, ed. J. A. Blanchet et al. 2 vols. Paris: P. Geuthner, II, 649-666.
- Lope de Vega (2012), “El Arenal de Sevilla.” Ed. Manuel Cornejo. En: Lope de Vega, *Comedias parte XI, tomos I-II*, ed. Laura Fernández y Gonzalo Pontón. 2 vols. Madrid: Gredos, II, 461-612.
- . (2014), “Santiago el Verde.” Ed. Francisco Sáez Raposo. En: Lope de Vega, *Comedias parte XIII, tomos I-II*, ed. Natalia Fernández Rodríguez. 2 vols. Madrid: Gredos, II, 331-568.

- López Pinciano, Alonso (1953), *Philosophia Antigua Poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- López-Lázaro, Fabio (2011), "Introductory Study." En *The Misfortunes of Alonso Ramírez: The True Adventures of a Spanish American with 17th-century pirates*, ed. Fabio López-Lázaro. US: University of Texas Press, 1-98.
- Luttikhuizen, Frances (1997), "¿Fueron censuradas las *Novelas ejemplares*?" *Cervantes*, Vol. 17, No. 1: 165-174.
- Lyon, David (2007), *Surveillance Studies: An Overview*. Oxford: Polity Press.
- Malpartida Tirado, Rafael (2005), *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Mancing, Howard (1979), "The Picaresque Novel: A Protean Form." *College Literature*, Vol. 6, No. 3: 182-204.
- Manero Sorolla, María Pilar (2021), "Ana de Jesús y Fray Luis de León. En torno a la *Dedicatoria* de la *Exposición del libro de Job*." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 355-361.
- Mann, S., J. Nolan y B. Wellman (2003), "Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments." *Surveillance & Society*, Vol. 1, No. 3: 331-355.
- Maravall, José Antonio (1972), *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente.
- . (1975), *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel.
- . (1986), "La crítica de la ociosidad en la época del primer capitalismo." En *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*. 4 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, IV, 521-538.
- Mariana, Juan de (1854), *Obras*. Ed. M. Rivadeneyra. Vol. 2. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Marías, Fernando (1989), "City Planning in Sixteenth-Century Spain." En *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton Dan Wyngaerde*, ed. Richard L. Kagan. Berkeley: University of California Press, 84-105.

- Marigno, Emmanuel (2013), "Figuras ridículas y alteración del poder en las jácaras de Quevedo: Enlaces y desenlaces con la comedia burlesca." *En Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci. Navarra: Universidad de Navarra, 191-204.
- . (2019), "Burla e identidades en las jácaras de Quevedo. Hacia una perspectiva antropológica." *Romance Notes*, Vol. 59, No. 2: 271-282.
- Márquez Villanueva, Francisco (1985), "La buenaventura de Preciosa." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 34, No. 2: 741-768.
- . (2012), "El arenal de Sevilla o el discurso hispalense de Lope de Vega en 1603." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 60, No. 1: 199-234.
- Márquez, Juan. 1625. *El governador Christiano*. Madrid: por D. Teresa Junti.
- Martín Rodríguez, Manuel (1984), *Pensamiento económico español sobre la población. De Soto a Matanegui*. Madrid: Pirámide.
- . (1985), "Giovanni Botero y el sentimiento de despoblación en la España de la primera mitad del siglo XVII." *R. Int. Social*, Vol. 43, No. 2: 411-427.
- Martínez López, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Martínez Marina, Francisco (1808), *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación y principales cuerpos legales de los Reynos de León y de Castilla*. Madrid: Imp. de la hija de Joaquín Ibarra.
- Martínez Martínez, Manuel (2004), "Los gitanos en el reinado de Felipe II (1556-1598). El fracaso de una integración." *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, Vol. 30: 401- 430.
- Martínez Ruiz, Enrique (2023), *Fiesta y tragedia. Vivir y morir en la España del Siglo de Oro*. Madrid: La esfera de los libros.
- Martínez, Miguel (2016), *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- Marx, Gary T. (2012), "Preface." En *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, ed. Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty y David Lyon. Oxon: Routledge, 20-31.
- . (2015), "Surveillance Studies." *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Vol. 23: 733-741.
- Matas Caballero, Juan (2013), "Industria y placer estético en las *Novelas ejemplares* y *El Quijote* de Cervantes." *Anales cervantinos*, Vol. 45: 109-134.
- Miñana, Rogelio (2002), *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- McGinness, Frederick (1988), "'Roma Sancta' and the Saint: Eucharist, Chastity, and the Logic of Catholic Reform." *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, Vol. 15, No. 1: 99-116.
- McKendrick, Melveena (2000), *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Woodbridge: Tamesis.
- . (2004), "Breaking the Silence: Women and the Word in the *Comedia*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, No. 1: 13-30.
- Mexía, Pedro (1547), *Silva de varia lección*. Bartolomé de Nagera.
- Molina Campuzano, Miguel. *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Vol. 1. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local. Seminario de Urbanismo.
- Molina Jiménez, María Belén (2005), *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*. Tesis de Doctorado. Universidad de Murcia.
- Monahan, Torin (2022), *Crisis vision. Race and Cultural Production of Surveillance*. US: Duke University Press.
- Morel-Fatio, Alfred (1878), *L'Espagne Au Seizieme Et Au Dix-septieme Siecle*. Paris / Madrid: Henninger.
- Morgado, Alonso (1587), *Historia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon.

- Mullen, Edward J. (1986), "Simón Aguado's Entremés de los negros: Text and Context." *Comparative Drama*, Vol. 20, No. 3: 231-246.
- Muñoz Cortés, Manuel (1986), *Estudios de estilística textual*. España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Murillo, Luis Andrés (2006), "Cervantes and Slavery: An Overview." En *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*, ed. Barbara Simerka y Amy R. Williamsen. Lewisburg: Bucknell University Press, 158-171.
- Nájera, Luna (2020), "The social spaces of surveillance in early modern military architecture." *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 21, No. 2: 149-169.
- Näsi, Matti, Maiju Tanskanen, Janne Kivivuori, Paula Haara y Esa Reunanen (2021), "Crime News Consumption and Fear of Violence: The Role of Traditional Media, Social Media, and Alternative Information Sources." *Crime & Delinquency*, Vol. 67, No. 4: 574-600.
- Navascués Palacio, Pedro (1979), "Prologo. Noticia del Tratado breve sobre las ordenanzas de la Villa de Madrid, y policía de ella." En: Juan Torija, *Tratado Breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid, y policia de ella*. Ed. Pedro Navascués Palacio. Valencia: Albatros, 9-36.
- Nercasseau y Morán, Enrique (1915), "Discurso." En *Discursos leídos ante la Academia Chilena, correspondiente de la Real Academia Española, en la recepción pública del señor D. Enrique Nercasseau y Morán, el día 21 de noviembre de 1915*. Santiago de Chile: Imprenta San José.
- Nevola, Fabrizio (2013), "Surveillance and Control of the Street in Renaissance Italy." *I Tatti Studies*, Vol. 16, No. 1/2: 85-106.
- Novísima recopilación de las leyes de España. Dividida en XII libros. Mandada formar por el señor don Carlos IV* (1805). Madrid.
- Nveva y verdadera relacion de como vn Moro gran cosario por la mar, y General de el gran Turco se ha buuelto Chriftiano y como manifestó a la Igleía toda su armada, con muy grandes riquezas que auia robado a los Christianos: y de las grandes fiestas que a su Christianismo se hizieron en Malta y Genoua, a ocho de Febrero de 1624* (Biblioteca: Biblioteca Universitaria de Sevilla, Signatura: A 109/085(051)).

- Oleza, Joan. (1991), "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: Una propuesta de subgénero." En *Comedias y comediantes*, ed. M. Diago y T. Ferrer. Valencia: Universitat de Valencia, 165-188.
- Oliván Santaliestra, Laura (2012), "Del almizcle al agua de colonia: perfume, olores y percepción olfativa de la España del siglo XVIII." En *Vida cotidiana en la España de la ilustración*, ed. Inmaculada Arias de Saavedra Alías. Granada: Editorial Universidad de Granada, 207-222.
- Olivari, Michele (2014), *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, trad. Carlo Caranci y Rosa García. Madrid: Cátedra.
- Oppenheim, A. L. (1968), "The Eyes of the Lord." *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 88, No. 1: 173-180.
- Osterc, Ludovic (1985), *La verdad sobre las Novelas ejemplares*. Ciudad de México: Gernika.
- Ovidio (2008 [1986]), *Metamorphoses*. Trad. A. D. Melville. 4ª edición. Oxford / New York: Oxford UP.
- Pablo Gafas, José Luis de (1998), "La invención de la Corte: La creación de la Sala de Alcaldes y el proceso de modernización institucional en el reinado de Felipe II (1561-1598)." En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, ed. José Martínez Millán. 4 vols. Madrid: Parteluz, I, t. 2, 579-594.
- Pastor Comín, Juan José (2007), *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Peale, C. George (1977), *La anatomía de "El Diablo Cojuelo": Deslindes del género anatómico*. Chapel Hill: U of North Carolina, Department of Romance Languages.
- Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2001), "El diablo cojuelo en América y África." *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, No. 4: 69-84.
- . (2004), "El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica." En *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet Carlés y James S. Amelang. Madrid: Marcial Pons, 67-98.
- Peña Ardid, Carmen (1993), "La mesa de trucos de Miguel de Cervantes." *Angélica: revista de literatura*, Vol. 4: 83-102.

- Peña Díaz, Manuel (1998), "Inquisición y cultura en la España Moderna (siglos XVI-XVII)." *Historia Social*, Vol. 32: 117-132.
- Percas de Ponseti, Helena (1994), "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*." *Cervantes*, Vol. 14, No. 2: 137-153.
- Pereda, Felipe (1998), "Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia." *Espacio, Tiempo y Forma*, Vol. 11: 103-134.
- . (2018), *Crime and Illusion. The Art of Truth in the Spanish Golden Age*. Trad. Consuelo López-Morillas. Londres/Turnhout: Brepols Publishers.
- Pérez de Herrera, Cristóbal (1975), *Amparo de pobres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez de la Sala, Pedro (1890), "Costumbres españolas del siglo XVII. Madrid por el día." En *Revista de España*, Vol. 131. Madrid: M. Minuesa de los Ríos, 195-225.
- Pérez Murillo, María Dolores, Jesús M. de la Casa Rivas, Antonio Dueñas Olmo y Ángeles López Días (1982), "Aspectos urbanísticos y sociales del Arenal de Sevilla en el siglo XVI." En *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América. Universidad de Santa María de la Rábida*, ed. Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 273-302.
- Periñán, Blanca (1999), "Introducción." En *El diablo cojuelo*, ed. Ramón Valdéz. Barcelona: Crítica.
- Perry, Mary Elizabeth (1990), *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton University Press.
- Phillips, William D. (2014), *Slavery in Medieval and Early Modern Iberia*. US: University of Pennsylvania Press.
- Pineda Novo, Daniel (2000), *El Teatro de Comedias del Corral de la Montería y del Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Pineda, Juan de (1963), *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Ed. P. Juan Meseguer Fernández. Vol. 3. Madrid: Ediciones Atlas.

- Prellwitz, Norbert von (1996), “Presencias luciferinas en el *Guzmán de Alfarache*.” En *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta. 3 vols. Navarra: Universidad de Navarra, III, 419-424.
- Presberg, Charles D. (1998), “Precious Exchanges: The Poetics of Desire, Power, and Reciprocity in Cervantes’s *La gitanilla*.” *Cervantes*, Vol. 18, No. 2: 53-73.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio (2002), *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*. España: Universidad de Alcalá.
- . (2020), “Las voces de la calle: testificaciones inquisitoriales contra portugueses en Madrid durante el siglo XVII.” En *La Inquisición vista desde abajo*, ed. Juan Ignacio Pulido Serrano y William Childers. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 15-72.
- Quevedo, Francisco de (1990), *El Buscón*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia.
- . (2007), *Premática del Tiempo*. Ed. Antonio Azaustre Galiana. En: Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, ed. Alfonso Rey. Vol. 2, tomo 1. Madrid: Castalia.
- Ramiro Moreno, Laura (2018), *Calderón’s Musical Message: The Importance of the Auditory Over the Visual*. Tesis de Doctorado. Purdue University.
- Rauchwarger, Judith (1976), “Fray Luis de León’s *Exposición del Libro de Job*.” *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, Vol. 11: 285-303.
- Real Academia Española (1726-1739), *Diccionario de autoridades*. 6 vols. Madrid. Acceso online: <https://apps2.rae.es/DA.html> [Último acceso: 28 de abril de 2024]
- . *Diccionario de la lengua española*. 23^a. ed. (versión 23.7 en línea). Acceso online: <https://dle.rae.es> [Último acceso: 28 de abril de 2024]
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario panhispánico de dudas*. 2.^a (versión provisional). Acceso online: <https://www.rae.es/dpd> [Último acceso: 28 de abril de 2024]
- Recopilacion de las Leyes destos Reynos (hecha por mandado de la Magestad Catholica del Rey don Philippe Segundo nuestro Señor)* (1581). 2 vols. Alcalá de Henares: en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica.

Redondo, Augustín (1996), “Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII.” En *Las “Relaciones de sucesos” en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, ed. María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Victor Infantes de Miguel y Augustín Redondo. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá / Publications de la Sorbonne, 287-303.

Reglá, Juan (1964), *Estudios sobre los moriscos*. Valencia: Anales de la Universidad de Valencia.

Reher, David M. (2020), *Constantinople in the Iberian Imagination: 1400-1650*. Defensa de Tesis de Doctorado. University of Chicago.

Relacion de la informacion que se hizo en Lisboa con mvchos testigos, de las cosas mas notables que ha hecho y haze vn perro, animal prodigioso, en reuerencia del santissimo Sacramento, en este año 1630 (impreso por Sebastián Matevat, Barcelona, 1630; Universidad de Granada, BHR/A-044-133(27-1).

Relacion del auto publico de la Fè, que se celebrò [sic] en esta Corte, Domingo 21 de Enero de 1624 (por Andrés de Almansa y Mendoza, impreso por Diego Flamenco, Madrid, 1624; Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/2355(H.504R.-505V).

Relacion del sacrílego delito, que cometio vn herege extranjero, en el Conuento de san Filipe de la villa de Madrid, a cinco deste mes de Iulio estando diziendo Missa vn Religioso. Refierese todo el suceso del, el castigo que se dio al herege, forma del Auto que se celebrò, el sentimiento de su Magestad y toda la Corte, y grandioso Nouenario que por ello se hizo en el dicho Conuento, a que assistio el Rey nuestro señor. Sacado de las cartas que Religiosos de aquel Conuento es criuieron a otros del Conuento de san Augustin de Seuilla (Impreso en Sevilla, por Juan Serrano de Vargas y Vreña, 1624; Biblioteca Universitaria de Sevilla, Sevilla, A 109/085(67)).

Relacion muy verdadera en que se da cuenta de vna muger natural de Seuilla, que en tiempo de doze años que es casada ha parido cincuenta y dos hijos y oy en dia esta viua. Cuentase de vna señora muy principal de irlanda que pario trezientos y sesenta hijos en vna fuente de plata y los bautizaron: lo prodigioso. Lleua al cabo vna Enigma muy curiosa y vn Romance nuevo d ellos mejores que hasta agora han salido (Fernando Álvaro, Sevilla, 1633; Fondo fotográfico donado por María Cruz García de Enterría al grupo SIELAE, A. Coruña, BNM-CR1-002).

Relacion verdadera de las crueldades, y robos grandes que hazian en Sierra Morena unos gitanos salteadores, los quales mataron un Religioso, y le comieron asado y una Gitana la cabeça cozida, y de la justicia, y castigos que dellos se hizo en la villa de Madrid Corte de su Magestad a onze de Noviembre, Año de 1617 (por Estevan Liberos, Barcelona; Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; RES. 254//39 V.)

Relacion verdadera del avto de la fe, que se celebrou en la villa de Madrid, a catorze dias del mes de Iulio deste presente año de 1624 (por Pedro Lopez de Mesa, impreso por Diego Flamenco, Madrid; Biblioteca Nacional de España, R/13027/15).

Relacion verdadera, de un caso raro y maravilloso, sucedido en el Reyno de Polonia, para confirmacion de nuestra Santa Fe Catholica y confusion de los hereges, que con tanta instancia han procurado, y quieren contradizeir a ella, donde trata como los hereges tiraron de balassos a un Santo Christo, el qual manò sangre por espacio de siere dias del lado, y el grande milagro que nuestro Señor hizo en favor de los Christianos (Barcelona, por Estevan Liberos, Gabriel Graells; Biblioteca: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; Signatura: RES. 256//43 V.).

Remiro de Navarra, Baptista (2016), *Los peligros de Madrid*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, Vol. 20: 429-518.

Resina, Joan Ramón (1991), “Laissez faire y reflexividad erótica en *La gitanilla*.” *MLN*, Vol. 106: 257-278.

Ricapito, Joseph V. (1996), *Cervantes's Novelas ejemplares: Between History and Creativity*. Indiana: Purdue UP.

Rico, Francisco (ed.) (1998), *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica. Acceso online: <https://cvc.cervantes.es> [Último acceso: 19 de abril de 2024]

Riley, Edward C. (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

Río Barredo, María José del (2002), “Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII.” *Revista de filología románica*, Vol. 3: 111-128.

Río Parra, Elena del (2019), *Exceptional Crime in Early Modern Spain*, Leiden/Boston: Brill.

Robin, Rice Ann (2014), “Diablillos y sátira en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y *Fausto* de Goethe.” *Hipogrifo*, Vol. 2, No. 2: 95-106.

- Robbins, Jeremy (1998), *The Challenges of Uncertainty: An Introduction to Seventeenth-Century Spanish Literature*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- . (2007), *Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*. Abingdon: Routledge.
- Rodríguez Cepeda, Enrique. 1984. "Introducción", en Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, editado por Enrique Rodríguez Cepeda, 13- 51. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1991), "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 3: 43-52.
- Rodríguez Marín, Francisco (1905), "Discurso preliminar." En: Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín. Sevilla: Tipografía de Francisco de P. Díaz.
- Rojas, Fernando de (2011). *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés. Madrid: Real Academia Española.
- Rosen, David y Aaron Santesso (2013), *The Watchman in Pieces. Surveillance, Literature, and Liberal Personhood*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- Ruano de la Haza, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Rubin, Miri (1999), *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. New Haven: Yale UP.
- Ruiz, Eduardo (2014), "Counter-discursive and Erotic Agency: The Case of the Black Slaves in Miguel de Cervantes's 'El celoso extremeño'." *Hispania*, Vol. 97, No. 2: 194-206.
- Ruta, María Caterina (1998), "Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina." En *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa. 2 vols. Alcalá: Universidad de Alcalá, II, 1442-1454.
- Saadán, Mohamed (2020), "Los berberiscos en el Madrid del siglo XVII a través de las testimonios del Santo Oficio." En *La Inquisición vista desde abajo*, ed. Juan Ignacio Pulido Serrano y William Childers. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 73-160.

- Sáez Raposo, Francisco (2013a), "Cartografía urbana y espacialidad dramática en *Santiago el Verde*, de Lope de Vega." *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Vol. 3: 45-58.
- . (2013b), "Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto: *Segunda parte de comedias*." *eHumanista*, Vol. 23: 225-257.
- Sánchez Ortega, María-Helena (1988). *La inquisición y los gitanos*. Madrid: Taurus.
- . (1991), "La oleada anti-gitana del siglo XVII." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, Vol. 4: 71-124.
- . (2009), "La minoría gitana en el siglo XVII: represión, discriminación legal e intentos de asentamiento e integración." *Anales de Historia Contemporánea*, Vol. 25: 75- 90.
- San Román Espinosa, Teresa (2010), *La diferencia inquietante: viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Sánchez-Pérez, María (2008), "La poética de las relaciones de sucesos tremenditas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración." *Etiópicas*, Vol. 4: 1-20.
- Sancho de Llamas y Molina (1853 [1827]), *Comentario crítico-jurídico-literal a las ochenta y tres leyes de Toro*. 3ª. edición. 2 vols. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig.
- Sandoval, Manuel (1923), "Prólogo." En: Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Madrid: Imp. De la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos.
- Santa Cruz, Alonso de (1920), *Crónica del Emperador Carlos V*. Ed. Ricardo Beltrán y Rózpide y Antonio Blázquez y Delgado-Aguilera. Madrid: Real Academia de la Historia, 259.
- Santiago Medina, Bárbara (2008), "La publicación de edictos como fuente de conflictos: el tribunal de la Inquisición de Barcelona." *Pedralbes*, Vol. 28: 707-722.
- Santos Cabota, Rosario (1995), "El mercado de esclavos berberiscos en la Sevilla del siglo XVII." En: *Andalucía moderna: actas del II Congreso de Historia de Andalucía: Córdoba*. 11 vols. España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 7, 600-615.
- Scham, Michael (2014), *Lector Ludens: The Representation of Games and Play in Cervantes*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.

- Scholz-Hänsel, Michael (1994), "Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 6: 205-212.
- Schwartz Lerner, Lía (1989), "Sátira y filosofía moral: El texto de Quevedo." En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, ed. Sebastián Neumeister. 2 vols. Berlín / Frankfurt am Main: Vervuert, I, 619-627.
- Sebastián, Santiago (1981), *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Editorial Alianza.
- Selig, Karl-Ludwig (1962), "Concerning the Structure of Cervantes' *La Gitanilla*." *Romanistisches Jahrbuch*, Vol. 13, No. 1: 273-276.
- Serrera Contreras, Ramón María (2007), "Lope de Vega y *El arenal de Sevilla*." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. Vol. 35: 149-68.
- . (2014), "El Arenal de Sevilla, Puerto de las Indias." En *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, ed. Elena Acosta Guerrero. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Shergold, N. D. (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Slater, John (2020), "Containment, surveillance and biopower in early modern Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 21, No. 2: 139-148.
- Solomon, Michael (1997), *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The 'Arcipestre de Talavera' and the 'Spill'*. Cambridge: Cambridge UP.
- Soto Navarro, Susana (2005), "La influencia de los medios en la percepción social de la delincuencia." *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, Vol. 7: 1- 46.
- Spector, Matías A. (2021), "El mito de Argos y la problemática de los sentidos: La crisis de la vigilancia monárquica en *La quinta de Florencia*." *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 98, No. 5: 681-705.
- . (2024), "Cervantes y los servicios de inteligencia: Espías e informantes en "La gitanilla." *Neophilologus*, Vol. 108: 197-212.

- Suárez de Figueroa, Cristóbal (1615), *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Madrid: por Luis Sánchez.
- Tabor, Philip (2001), "I Am a Videocam." En *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*, ed. Iain Borden, Joe Kerr, Jane Rendell y Alicia Pivaro. Cambridge / Londres: MIT UP, 122-137.
- Thompson, Colin (1999), "Eutrapelia and Exemplarity in the *Novelas ejemplares*." En *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*. Ed. Stephen F. Boyd. Woodbridge: Tamesis, 261-282.
- Tomás y Valiente, Francisco (1969), *Derecho penal de la Monarquía absoluta*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Torzcyner, H. (1937), "How Satan Came into the World." *The Expository Times*, Vol. 48: 563-566.
- Valdés Gázquez, Ramón (2018), "Francisco de Quevedo, alias 'Diablo Cojuelo'. Pasajes, hechos e hipótesis de alusiones en la novela de Vélez de Guevara con la figura de Quevedo al fondo." *La Perinola*, Vol. 22: 347-373.
- Valencia, Pedro de (1994), *Discurso contra la ociosidad*. En *Obras completas*, ed. R. González Cañal. 10 vols. León: Universidad de León, IV, 159-160.
- Varey, J. E. y N. D. Shergold (1971), *Teatros y comedias en Madrid, (1600-1650): estudio y documentos*. Londres: Tamesis.
- Vázquez García, Francisco (2009), *La invención del racismo: nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940*. Madrid: Akal Ediciones.
- Velasco, Jesús R. (2020), *Dead Voice: Law, Philosophy, and Fiction in the Iberian Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Vélez de Guevara, Luis (1984), *El diablo cojuelo*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra.
- Vivar, Francisco (2014), "La experiencia trascendental de la música en Cervantes y Kafka. (*El celoso extremeño* y *La metamorfosis*)." *Anales cervantinos*, Vol. 46: 103-118.

- Wardropper, Bruce W (2016 [1982]), "La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Acceso online: <https://www.cervantesvirtual.com> [Último acceso: 19 de abril de 2024]
- Weston, Key E. (1971), "Change and Essence in Lope de Vega's *El arenal de Sevilla*." *MLN*, Vol. 86, No. 2: 211-224.
- Williamson, Edwin (1990), "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 38, No. 2: 793-815.
- . (2011), "'La bonita confiancita': Deception, Trust and the Figure of Poetry in *La gitanilla*." *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 88: 25-38.
- Wiltburg, Joy (2004), "True Crime: The Origins of Modern Sensationalism." *The American Historical Review*, Vol. 109, No. 5: 1377-1404.
- Wise, Carl Austin (2021), "The Atlantic Metropolis: Ships and Seafarers in Lope de Vega's *El Arenal de Sevilla*." *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 73, No. 1: 33-49.
- Yuri Porras, G. (2008), "El mal de amores y las canciones en las primeras dos *Celestinas*." *Confluencia*, Vol. 24, No. 1: 139-149.
- Zabaleta, Juan de (2016). *El día de fiesta en Madrid y sucesos que en él pasan*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, Vol. 20: 145-344.
- Zuboff, Shoshana (2019), *The Age of Surveillance Capitalism*. New York: PublicAffairs.
- Zuese, Alicia R. (2006), *CitySpeak: Writing Urban Space in Seventeenth-Century Novelas Cortas*. Tesis de doctorado. Columbia University.
- . (2010). "Devil, 'Converso, Duende': Anamorphosis and the View of Spain in Luis Vélez de Guevara's *El diablo cojuelo*." *Hispania*, Vol. 93, No. 4: 563-574.

Apéndice

Capítulo 2:

FIG. 2.1 Hieronymus Bosch, “Los árboles tienen orejas y el valle tiene ojos” (“Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren”), c.1500. Museos Estatales de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin). Dominio público.



Capítulo 3:

FIG 3.1 Portada de *Relacion del sacrilego delito, que cometio vn herege extranjero, en el Conuento de san Filipe de la villa de Madrid, a cinco deste mes de Iulio estando diziendo Missa vn Religioso. Refierese todo el suceso del, el castigo que se dio al herege, forma del Auto que se celebrò, el sentimiento de su Magestad y toda la Corte, y grandioso Nouenario que por ello se hizo en el dicho Conuento, a que assistio el Rey nuestro señor. Sacado de las cartas que Religiosos de aquel Conuento es criuieron a otros del Conuento de san Augustin de Seuilla* (Impreso por Juan Serrano de Vargas y Vreña, Sevilla, 1624; Biblioteca Universitaria de Sevilla, Sevilla, A 109/085(67)).

