

OFENSIVA A LOS OÍDOS PIADOSOS: POÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA  
OBSCENIDAD Y LA CENSURA EN LA ESPAÑA TRASATLÁNTICA

By

Elena Deanda-Camacho

Dissertation

Submitted to the Faculty of the  
Graduate School of Vanderbilt University  
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

December, 2010

Nashville, Tennessee

Approved,

Dr. Carlos A. Jáuregui

Dr. Edward H. Friedman

Dr. Christina Karageorgou-Bastea

Dr. José Medina

Copyright © 2010 by Elena Deanda-Camacho

All rights reserved

A Sylvain y Silvia, por su amor

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación tuvo el patrocinio del Center for the Study of Religion and Culture, Center for the Americas y el Robert Penn Warren Center for the Humanities de Vanderbilt University, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México con su programa de estudios en el extranjero, el Gobierno de Veracruz con su programa de becas de excelencia impulsado por el Gob. Fidel Herrera Beltrán y el Programa para cooperación cultural entre España y las universidades de Estados Unidos. Quiero expresar mi profundo agradecimiento a los profesores Edward H. Friedman, Christina Karageorgou-Bastea y José Medina por sus comentarios y sugerencias y especialmente a mi director, Carlos A. Jáuregui, por su generosa orientación. Agradezco también los valiosos comentarios de Rachel Nisselson, Gesa Frömming, Matt Whitt, Gail McConnell, Elizabeth Meadows, Sarah Kersh, Patrick Jackson, a los lectores anónimos de *Mester* y *Transverse*, a Sandra Alvarado Bordas, a Vanesa Miseres, y a mi compañero de aventuras, Sylvain J. Le Marchand, por su paciencia y su infatigable curiosidad.

## LISTA DE ABREVIACIONES

AGN..... Archivo General de la Nación, México

AHN..... Archivo Histórico Nacional, España

BNE..... Biblioteca Nacional, España

## ÍNDICE

	Página	
DEDICATORIA.....	iii	
AGRADECIMIENTOS.....	iv	
LISTA DE ABREVIACIONES.....	v	
INTRODUCCION.....	1	
CAPÍTULO		
I. LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL BARROCO:		
LAS POLÍTICAS DEL NOMBRE.....	14	
Dios, el primer inquisidor.....	15	
“Lenguas de fuego:” La censura y Luis de Góngora.....	47	
“Si no me quejo, no soy:” La censura y Francisco de Quevedo.....	68	
II. LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL XVIII: EL IMPERIO GENITAL.....		96
La <i>Carajicomedia</i> .....	100	
El <i>Arte de las putas</i> de Nicolás Fernández de Moratín.....	124	
El anónimo <i>Manuscrito de Juan Fernández</i> y las <i>Fábulas futrosóficas</i> de Leandro Fernández de Moratín.....	157	
III. LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL XIX: LA LITERATURA ERÓTICA.....		189
El <i>Jardín de Venus</i> de Félix María de Samaniego.....	193	
El “Chuchumbé” y el “Jarabe gatuno” novohispanos.....	213	
Tomás de Iriarte y Juan Meléndez Valdés: Lo pornográfico y lo erótico.....	238	
CONCLUSIONES.....	266	
BIBLIOGRAFÍA.....	270	

## INTRODUCCIÓN

Esta disertación trata del indiscreto encanto de la obscenidad. Indiscreto porque la obscenidad pone en escena lo impropio, lo bajo, lo sucio y lo hace público frente a los otros. Encantador porque lo obsceno ha seducido a escritores, críticos literarios y, sobre todo, al censor. La censura tiene como propósito desaparecer lo obsceno y paradójicamente se convierte en su mejor guardián. Los archivos de la censura inquisitorial en España y México son una prueba. Antes que nada, digamos que lo obsceno no existe, no es una cosa. Georges Bataille opina: “No podemos decir ‘esto’ es obsceno. Esto es obsceno si alguien lo ve y lo dice” (238). Lo obsceno, por lo tanto, es una calificación relativa y circunstancial: “es una relación entre un objeto y la mente de una persona... podemos definir situaciones tales en las que determinados aspectos sean o al menos parezcan obscenos. Estas situaciones son... inestables... o si tienen alguna estabilidad, ésta no deja de ser arbitraria” (238). En efecto, la obscenidad no es, deviene, es un devenir que depende de un censor que la nombra y la define desde un espacio y un tiempo.

En este trabajo me propongo estudiar distintas manifestaciones escritas, orales o performativas de la obscenidad en la España trasatlántica entre los siglos XVII y XIX; y en especial, la problemática y ambivalente relación que se estableció entre estas manifestaciones y la censura (inquisitorial y en menor medida monárquica), ya que la censura pretendió regularlas o suprimirlas y paradójicamente las preservó, mostrando así que la censura es la otra cara de la obscenidad. A grandes rasgos, mi estudio busca responder tres preguntas: ¿qué es lo que deviene obsceno?, ¿cuáles fueron los criterios para que estas manifestaciones fueran calificadas como obscenas?,

¿y si son transgresoras, qué tipo de transgresión manifiestan, una transgresión política o poética? En los límites de esta investigación he intentado delinear al menos tres criterios que pueden haber determinado que estas manifestaciones fueran consideradas ‘obscenas:’ el criterio político, de género y de clase. Según estos criterios, en la España imperial premoderna era obsceno lo que criticaba el poder, era obscena la mujer y las clases bajas, especialmente las signadas con un determinado color de piel. Al establecer la conexión entre los diferentes tipos de obscenidad y los criterios que los determinan, se ilumina más que nada la mirada del censor. La censura, por lo tanto, aparece como el sostén de una hegemonía que promueve su estabilidad por medio del control político, sexual o racial. Asimismo, esta investigación arguye que, aunque parezca antagónica a la censura, la obra considerada ‘obscena’ no es tan transgresora como normalmente se cree, ya que muchas veces su política refuerza las políticas de la censura. No obstante, es mi objetivo mostrar que son sus poéticas y no sus políticas las que resultan transgresoras.

El análisis de los textos que fueron leídos como obscenos y/o que fueron perseguidos por la Inquisición me permite argüir que la obscenidad y la censura existen en una relación de pliegue. En *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Gilles Deleuze dice que a través del pliegue vemos que no hay una separación ideal entre los contrarios sino una relación de contigüidad que se establece cuando los contrarios se pliegan, despliegan o repliegan. El que mira el pliegue sólo puede observar una dimensión a la vez porque la mirada “unfolds the one only while refolding the other, in a coextensive veiling and unveiling of Being” (30). La obscenidad y la censura existen en una relación de pliegue pues, aunque parecen contrarios, coinciden en, al menos, tres aspectos: tanto el discurso llamado obsceno como la censura se interesan por la representación (lo obsceno por transgredir los límites de la escena y la censura

por contenerlos); ambos pretenden tener un efecto en la audiencia (la obscenidad al chocar a su receptor, la censura al intentar ejercer poder en su consciencia).

Finalmente, el discurso obsceno y la censura se enfrentan en el terreno de lo escrito y, en el caso español, en el archivo inquisitorial.

En otras palabras, la obscenidad y la censura están ‘citándose’ mutuamente una a la otra. La obscenidad, al buscar un efecto de choque en el espectador, anticipa la posibilidad de su censura, pero no existe hasta que el censor le atribuye su valor “obsceno.” La censura busca proteger a la sociedad del efecto ‘nocivo’ de la obscenidad pero al citarla la publicita; al querer conjurar lo obsceno, el censor efectúa un acto contradictorio pues intenta suprimir lo que invoca. La obscenidad y la censura son un Jano bifronte pero no son categorías mutuamente exclusivas, sino independientes que comparten con otras categorías distintas relaciones. Como veremos a lo largo de estas líneas, la censura inquisitorial es contigua a la crítica literaria y la obscenidad es contigua a la pornografía, lo erótico y lo amoroso.

Los textos que analizo para reflexionar sobre este pliegue son: en el barroco, la obra de Luis de Góngora (*Obras del Homero español*, prohibida en 1628) y de Francisco de Quevedo (*El Chitón de las maravillas*, prohibida en 1632, y la glosa del Padre nuestro); en la Ilustración, la poesía de Nicolás Fernández de Moratín (*El arte de las putas*, prohibida en 1777), de su hijo Leandro (las *Fábulas futrosóficas* de 1824), el anónimo *Manuscrito de Juan Fernández* (de 1782), la poesía de Félix María de Samaniego (*Jardín de Venus* de 1780), de Tomás de Iriarte (*Perico y Juana*, prohibida en 1804), de Juan Meléndez Valdés (*Besos de amor* ca. 1790); así como las canciones populares “Chuchumbé” y “Jarabe gatuno,” prohibidas en la Nueva España en 1766 y 1802, respectivamente. Estos textos comparten como rasgos: el haber realizado una representación del cuerpo o del acto sexual; el haber sido calificados

por los censores inquisitoriales o la crítica como obscenos y/o el haber sido censurados por la Inquisición. Estos textos son apenas un muestrario del gran acervo de obras que fueron censuradas por la Inquisición o por la censura monárquica, y se destacan porque ofrecen una dimensión especial de lo obsceno relacionada con lo sexual, lo sexual-religioso o lo sexual-racial. Su análisis nos permite ver un movimiento progresivo de los mecanismos de la censura en la Europa premoderna que empezó siendo política-religiosa (en la Contrarreforma) y que gradualmente comenzó a enfocarse en lo sexual, o en lo que Emilio Palacios Hernández ha llamado en España la “literatura venérea” (y que en Francia se llama “literatura libertina”). Así pues, los textos del XVIII nos permiten analizar la casi completa asimilación entre la obscenidad y la pornografía, que persiste en nuestros días.

El mérito artístico de las obras que analizo nos conduce a preguntarnos por qué parecieron ser tan peligrosas ante los ojos del censor. Como mecanismo de regulación cultural, la censura se funda en la idea de que el arte puede ser peligroso, de que tiene un poder político. Actualmente, tanto los defensores de la censura como sus detractores, se debaten en dar o quitar poder al arte. En el feminismo radical, Catherine McKinnon, Andrea Dworkin y Mari Matsuda arguyen que la obscenidad (que aquí es sinónima de la pornografía) ‘hace al decir’ y que su acción es negativa en la transformación del mundo. De la misma manera, el inquisidor consideraba que la obscenidad ‘hacía al decir’ pues no sólo era ofensiva a los oídos piadosos (*piarum aurum offensiva*) sino también provocativa a las acciones torpes o libidinosas. Entre los detractores de esta visión se encuentra, en la escena contemporánea feminista, Judith Butler quien, en *Excitable Speech*, recurre a la idea derrideana de la ruptura semiótica para argüir que no hay ninguna fijeza en el acto de habla sino una total fluidez que impide que algo sea ofensivo o provocativo, en tanto siempre resulta

mutable, digno de ser apropiado, deturpado o parodiado. La idea de la ruptura semiótica de que habla Butler, aparece en “Signature, Événement, Contexte” de Jacques Derrida y se refiere a la ruptura irreconciliable entre la emisión y la recepción de los signos (lingüísticos o semióticos) [“la rupture avec l’horizon de la communication comme communication des consciences ou des présences et comme transport linguistique ou sémantique du vouloir-dire” 28]. Esta ruptura, coinciden Butler y Derrida, quebranta y vuelve precaria toda comunicación.

Cada vez que se invoca la censura hay un debate sobre el poder de los signos, bien para ejercerla (diciendo que las signos ‘hacen al decir’), bien para evitarla (diciendo que los signos se ‘escapan’ a lo dicho). Jacques Rancière, sin promover la censura, confía en el poder político de esa manifestación cultural que es el arte. En *The Politics of Aesthetics*, Jacques Rancière considera que el arte y la política son dos formas de distribuir el mundo que vuelven visible las relaciones entre sujetos y objetos en un espacio y un tiempo (25). El arte, dice, tiene el poder de redistribuir en el campo de la estética la organización social en tanto “suspend[s] the ordinary coordinates of sensory experience and reframe[s] the network of relationships between spaces and times, subjects and objects, the common and the singular” (1). Al redistribuir el marco de la representación, el arte deviene político “because of the time and space that it institutes, and the manner in which it frames this time and peoples this space” (*Aesthetics* 23). El arte elabora una redistribución estética en el marco de la representación y esta redistribución ofrece la posibilidad de abrir debates sobre la redistribución política. En *Aesthetics and Its Discontents*, Rancière dice que el arte tiene dos formas de ser político: una es cuando el arte deja de ser arte y se vuelve propaganda; la otra, cuando el arte se niega a ser político: “a type of art that makes politics by eliminating itself as art and a type of art that is political... avoiding all

forms of political intervention” (*Aesthetics* 40). La negación del arte a ser político, dice, es un acto igualitario y liberador pues si el arte no toma partido, libera a su espectador de seguirlo y le propone seguir cualquiera [“the work that desires nothing, the work without any point of view... this work is ‘egalitarian’ by dint of its very indifference,” *Aesthetics* 40].

La mayoría de los textos que analizo sedujeron al censor no sólo por su cualidad ‘obscena’ sino por su mérito estético, lo que en los ojos del censor parece ser muy peligroso en el ámbito político. No obstante, esta investigación se pregunta si efectivamente estas obras iban en contra de la política de la censura y encuentra que, en numerosas ocasiones, las obras consideradas obscenas muestran una intolerante política patriarcal (*Carajicomedia*, el *Manuscrito*, el *Arte de las putas*, el “Chuchumbé”) y en otras, una política ambigua (las *Fábulas* o el *Jardín*). En las obras abiertamente políticas me interesa ver la traición que el texto se hace a sí mismo, en las obras que parecen no tomar partido me interesan las estrategias que facilitan esta ambigüedad (por ejemplo, el humor).

La necesidad de analizar este tipo de textos emergió en mí no sólo porque nos hablan sobre el otro lado del siglo de las luces, sino también porque nos muestran el otro lado del canon de la literatura española. Más aún, estas obras iluminan la relación que tenemos hoy con la censura y la obscenidad. Herbert Halpert y Juan Rodríguez Pastor señalan las numerosas restricciones que enfrenta el investigador al hacer entrar lo obsceno en el canon. Rodríguez se lamenta del uso innumerable de puntos suspensivos tanto en las ediciones como en los artículos académicos. Halpert incluso habla de los peligros de publicar ‘obscenidades’ en el ámbito académico y la

necesidad de ‘distribuirla’ en microfilmes o publicaciones especializadas.<sup>1</sup> Muchos textos que han sido considerados obscenos en el pasado integran hoy el canon de la literatura universal: *Fanny Hill* de John Cleland, las obras del Marqués de Sade, *Chatterley’s Lover* de D. H. Lawrence, los *Trópicos* de Henry Miller, *Lolita* de Nabokov o *Naked Lunch* de William S. Burroughs. Muchas obras españolas cuentan con nuevas impresiones, como el *Arte de las putas* de Moratín padre o el *Jardín de Venus* de Samaniego pero otras, como las *Fábulas futrosóficas* de Moratín hijo y los *Besos* de Meléndez, tienen ediciones de 1824 y 1894 y pocos estudios críticos.

Esta investigación busca publicitar obras consideradas ‘obscenas’ que han sido doblemente suprimidas por la Inquisición y por el canon. Como antecedente metodológico, Enrique Gactó ha comparado las obras censuradas con los documentos inquisitoriales en el ‘caso’ Quevedo. Al respecto de la literatura del XVIII, David T. Gies, Philip Deacon o Emilio Palacios Hernández han ahondado en lo que Palacios ha llamado la “literatura venérea.” Anteriores a ellos, Juan Antonio Llorente, Miguel Pinta Llorente, Marcelino Meléndez Pelayo, Marcelin Defourneaux, Lucienne Domergue o Antonio Márquez son las referencias en el estudio de la censura en España. En México, María Águeda Méndez, Margarita Peña o Antonio García de León han hecho un enorme trabajo de recolección de documentos prohibidos por la Inquisición, en especial, las canciones y los bailes, los cuales poco a poco son objeto de análisis más profundos, como el que busco aportar.

Finalmente, debo añadir que mi estudio enfrenta dos problemas: la imposibilidad de definir lo obsceno y mi postura como investigadora. Definir lo que es obsceno es tarea ardua. En *Différence et répétition*, Gilles Deleuze nos dice que es

---

<sup>1</sup> “As a folklorist, I have been willing to print ‘obscene’ words... but after the unfortunate reaction to one article I published, which jeopardized my job in a southern college, I am not sure I would ever again try to print such material in a semipopular journal” (192).

imposible aprehender cualquier objeto de estudio, por lo tanto, en lugar de preguntar ¿qué es algo? hay que preguntar ¿ cómo deviene, cómo se forma, quién lo forma, cuándo, de qué modo, en qué lugar?, porque sólo reuniendo los detalles contingentes de un evento llegamos a participar en su devenir (169-216). En consecuencia, la única manera de acercarme a lo obsceno ha sido investigar las coordenadas de cada evento en el cual lo obsceno ha sido invocado. Esta investigación me ha enseñado que la obscenidad es contextual e histórica. En *Obscenité et classicisme*, Jean-Christophe Abramovici dice que lo obsceno es “ese adjetivo sin objeto, de contenido incierto” que se imprime sobre una diversidad de personajes: los pobres, los malos escritores, los extranjeros, los viejos (303). La doble etimología del término sirve, también, como un ancla para comprenderlo mejor. Obsceno viene de la raíz latina *obs-caenum*, significando el acto de ir hacia el cieno (hacia lo sucio) (Abramovici 3). Obsceno también viene de la raíz latina *ob-scaena* que significa “fuera de la escena;” ésta es la significación que me resulta operativa pues subraya el interés de la obscenidad por los límites de lo públicamente representable.

La segunda dificultad que enfrento es mi postura como investigadora ya que la obscenidad, repito, es una calificación. En *L'érotisme*, Georges Bataille dice que lo obsceno es una relación entre el sujeto y la posesión de sí ante la obscenidad [“l’obscenité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi... ” 22]. La obscenidad nos habla de la relación que tiene el censor consigo mismo, con su cuerpo y con su sexualidad. En los textos que analizo, el cuerpo del censor desaparece pero es la atención que pone en el cuerpo de los otros lo que inscribe su cuerpo y su deseo en el texto. De la misma manera, como investigadora de la obscenidad yo participo en ella. Esta disertación habla no sólo del censor sino de la posesión de mí ante la obscenidad. Nacida y crecida en una familia

católica, corro tanto el riesgo de ser obscena como el de ser censora. Al hablar de la obscenidad me expongo a la ‘contaminación’ de este discurso que ‘contagia’ todo lo que toca y, pese a que la obscenidad se encuentra ‘saneada’ en la crítica literaria, su presencia transgrede, de alguna manera, mi discurso. El segundo riesgo es que la censura ‘contamine’ mi análisis. Dos tipos de censura, además, acechan mi tarea: la primera se origina en el aparato represivo internalizado e inconsciente que es mi conjunto de valores (católicos, morales). La otra censura forma parte de la profesión, ya que todo texto académico es el resultado de juicios de valor, y la escritura es el producto de un proceso de edición y auto-censura. Probablemente lo mejor es aceptar que ya he sido obscena y censora. Censora porque he respondido a la titilación del texto obsceno. Obscena porque publicito lo que, según algunos, no debería decirse.

Esta disertación tiene tres capítulos: En *La obscenidad en la España del barroco: Las políticas del nombre* destaco la arbitrariedad que emerge en las obras de los inquisidores Nicolau Eimeric y Luis de Páramo, en las reglas del expurgatorio y en el análisis de la lujuria que hace el padre Arbiol. El concepto de la arbitrariedad me permite ver que lo obsceno es inestable, que el censor guarda el arbitrio (consciente o inconsciente) de definirlo y que, por eso, la censura no es uniforme ni sistemática, es decir, no puede censurar todo lo que debería, de acuerdo a sus reglas. Lo sistemático o asistemático de la censura es el tema de este primer capítulo, en el análisis de las obras censuradas de Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. El censor-inquisidor censuró las letrillas satíricas y burlescas de Góngora al unir el autor real y el yo poético pensando que un prebendado no debía hablar de amores. No obstante, el censor se alió con el autor censurado y le ahorró la mala fama al no inscribir su nombre ni en un edicto ni en el índice prohibitorio. De esa manera, la censura actúa según su arbitrio, defendiendo a los suyos. Esta misma oscilación entre la alianza y la

traición es evidente en la poesía satírica y burlesca de Góngora que, por un lado, se solidariza con el estado eclesiástico al reconocer su carnalidad y, por el otro, ataca a los clérigos solicitantes de sexo llamándolos ‘herejes de bragueta.’

Tanto la censura como la obra prohibida de Francisco de Quevedo, el *Chitón de las maravillas* y la glosa del Padre nuestro, nos muestran la solidaridad y la traición. Al respecto de la censura, el inquisidor a veces es cómplice del autor (cuando respeta el uso del pseudónimo y encubre a Quevedo) y a veces inscribe su nombre en el índice como una ‘mancha.’ La obra censurada de Quevedo también muestra este pliegue entre la afiliación y la traición pues el *Chitón de las maravillas*, si bien busca proteger al rey, también lo ataca con la sátira y la burla. Este pliegue es aún más evidente en la tradición de los Padres nuestros glosados, que inaugura Quevedo, pues estos poemas promueven tanto la alianza patriarcal como la promesa de la sedición.

El segundo capítulo, *La obscenidad en la España del XVIII: El imperio genital*, se interna en el siglo de las luces aunque inicie con una obra medieval, pues la *Carajicomedia* es una obra clave para entender la pornografía del XVIII. En la anónima *Carajicomedia* se trazan al menos dos características de la pornografía ilustrada: a) la pornotopía o la correspondencia entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo de la ciudad y b) la guerra de los genitales, la cual manifiesta un debate sobre el género en la guerra entre el coño o vagina y el carajo o pene. Tanto la pornotopía como la guerra de los genitales son instrumentos epistemológicos que sirven al pornógrafo para entender a las mujeres pero, sobre todo, para entender su cuerpo y su deseo.

La *Carajicomedia* inicia una tradición pornológica que continúan las obras de Moratín padre, Moratín hijo y, del otro lado del Atlántico, los autores de la *Guía de forasteros de México de 1785* y del anónimo *Manuscrito de Juan Fernández de 1782*.

La pornología es el discurso (masculino) sobre la prostituta o porné. En ella hay una reflexión sobre lo femenino. En la *Carajicomedia* la prostituta es un ‘perro con rabia’ que da miedo, en el *Arte de las putas* es el signo de la sífilis, al igual que en el *Manuscrito de Juan Fernández*. Pero en el alba del prerromanticismo, la mujer insaciable que es la prostituta se desvanece dejando en su lugar a la mujer racional y ciudadana o a la frágil heroína prerromántica de Moratín hijo. En este capítulo lo obsceno no aparece como la disensión política-religiosa sino bajo el halo de lo femenino.

El tercer capítulo, *La obscenidad en la España del XIX: La literatura erótica*, examina la categoría de clase como criterio que ha diferenciado históricamente lo pornográfico y lo erótico. Las obras que analizo oscilan entre los registros erótico y pornográfico, culto y popular y muestran cómo la clase ha determinado tanto en los ojos del censor como en los ojos de la crítica lo que es pornográfico y erótico. En la primera parte reúno dos tipos de textos, uno escrito y otro oral para entender cómo ambos se enfrentaron a un mismo tema: la solicitud de sexo clerical. Tanto el *Jardín de Venus* de Samaniego como las canciones y los bailes novohispanos (el “Chuchumbé” y “Jarabe gatuno”) representan los deseos o los actos sexuales de los clérigos—lo que llamo la sexualidad clerical—de maneras contradictorias. Ambos textos oscilan entre identificarse con ellos y democratizar su deseo al presentarlo como normal o cotidiano y contra-identificarse al condenarlos con la caricatura o la parodia. Cuando estos textos nos habitúan a ver al eclesiástico como un ser sexual, proponen mayor tolerancia; y cuando se mofan de él, se desolidarizan y lo alienan.

El tercer capítulo finaliza con el análisis de dos poemas que muestran una gradual disminución de lo pornográfico y una mayor propensión a lo erótico. Localizo esta disminución en el uso que hacen ambos textos del disfemismo o del eufemismo

sexuales, esto es, de la referencia explícita o implícita del cuerpo o sus actos. *Perico y Juana* de Iriarte oscila entre lo pornográfico y lo erótico, mientras que los *Besos* de Meléndez Valdés instauran una forma de representación del sexo, el deseo y el cuerpo en donde reinan el eufemismo, la alusión y la metáfora. En esta última parte ofrezco una diferencia, aunque artificial e inestable, entre lo erótico y lo pornográfico. Esta diferencia, arguyo, no puede establecerse a través de una jerarquización de la literatura, basada en la noción de clase, que considere que lo pornográfico es vil y para las masas mientras que lo erótico es sublime y artístico. Mi propuesta es diferenciar lo pornográfico de lo erótico por su forma de representación, sin que esta diferenciación establezca una jerarquía sustentada en juicios de valor. Los *Besos* de Meléndez son un excelente ejemplo de la literatura que ya no quiere mostrar de más (salir de escena) sino velar y censurar, y es sintomático que esta obra emerja en un momento en el cual es inminente la desaparición del organismo censor que es la Inquisición, pues nos habla de nuevos mecanismos poéticos que internalizan la censura.

Pese a haber durado cuatro siglos, la censura inquisitorial en el imperio español no refrenó las distintas manifestaciones culturales. En *L'érotisme*, Georges Bataille dice que lo prohibido no implica la ausencia de la trasgresión, sino una práctica bajo el signo de la trasgresión (82). Los censores saben que hay una práctica transgresora y lo único que le piden es que sea invisible, que no se publicite ni produzca un escándalo (242). Los textos que analizo son producto de una práctica transgresora que accidental o intencionalmente provocó un escándalo. La censura buscó por todos los medios contenerla o desaparecerla pero, como dice Ilan Stavans, aún en los regímenes más totalitarios la censura no es absoluta, así como la libertad tampoco es absoluta [“total subjugation is impossible, just as complete freedom is

unattainable” 9]. Stavans considera que la represión muchas veces fue la catálisis de la literatura pues “The best asset I might identify on the impact of censorship on literature has to do with subtlety. Censorship is the engine that gives place to metaphor” (19). Esta investigación ofrece un capítulo en la historia de la escritura en el imperio español que no jugó con sutilezas sino que, por el contrario, se atrevió a transgredir lo prohibido con el lenguaje como un arma. Esta práctica transgresora no fue suprimida sino, por el contrario, incentivada por una dinámica de represión que, bien en contra de sus deseos, no logró sino generar el discurso *ad infinitum*.

## CAPÍTULO I

### LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL BARROCO: LAS POLÍTICAS DEL NOMBRE

En cada historia hay un principio. La idea de principio nos conduce al génesis. El “Génesis” inicia las tres Religiones del Libro—judía, cristiana e islámica—y la historia de la humanidad en Occidente. Con el “Génesis,” Luis de Páramo inició su historia de la Inquisición española— *De origine et progressu officii sanctoe inquisitionis* (ca. 1598)—para encontrar, de manera retrospectiva, a Dios como el primer inquisidor y a Adán y Eva como los primeros herejes, pero, sobre todo, para establecer una genealogía bíblica que justifique la existencia del Santo Oficio español. Todos los textos que analizo a continuación buscan legitimar la acción inquisitorial y establecer una terminología y una técnica propia de la Inquisición tomándola y adaptándola de la jurisprudencia civil. Estos textos tienen como principal teleología fundar una práctica que es a la vez legal y religiosa, legitimar esta práctica con fundamentos de jurisprudencia y proveer al organismo que es el Santo Oficio de autonomía y organización.

*De origine et progressu officii sanctoe inquisitionis* de Luis de Páramo (ca. 1598), el *Manual de Inquisidores* de Nicolau Eimeric (ca. 1376, 1578), los índices inquisitoriales y el libro *Estragos de la lujuria* del padre Arbiol (1726) son discursos eclesiásticos que prescriben directa o indirectamente lo que debe ser considerado como heterodoxo, herético y, por tanto, digno del castigo y la censura. Su análisis nos permite establecer un marco referencial sobre la manera en la que se concibe históricamente la Inquisición, la manera en la que opera en el ámbito del lenguaje y la

manera en que esta acción se apoya en una ideología eclesiástica que concibe de manera negativa el cuerpo, el sexo y la mujer.

En el análisis de los libros de Páramo, de Eimeric, y de los índices inquisitoriales y las reglas del expurgatorio, distingo varias características de la acción inquisitorial que analizaré en el campo de la censura tales como la retroactividad, esto es, toda la literatura pasada y por venir está sujeta a la censura inquisitorial; o la teatralidad, esto es, el carácter altamente espectacular de la acción inquisitorial. Sobre todo, enfatizo el concepto de arbitrariedad en su polisemia, como lo que pertenece al arbitrio de una persona, lo que resulta azaroso o incluso ilegal. El concepto de la arbitrariedad no sólo nos permite acceder al *modus operandi* del censor, quien es el único que decide qué debe o no ser censurado, sino también al mismo proceso de lectura ya que la lectura es un acto contingente que muchas veces escapa a las reglas que el censor prescribe. El hecho de que el acto de lectura sea contingente provoca que la censura no sea sistemática y que el censor no sea capaz de controlarlo todo.

### **Dios, el primer inquisidor**

El inquisidor Luis de Páramo publicó en Madrid en 1598, con aprobación de los doctores, elogios del obispo y privilegio del rey: *De origine et progressu officii sanctoe inquisitionis*,<sup>2</sup> una obra que busca justificar la existencia del Tribunal español y que, según Carmen Bolaños, “estudia monográficamente los problemas jurisdiccionales del Santo Oficio,” esto es, establecer las fronteras entre las

---

<sup>2</sup> Luis de Páramo nació en Borox, Toledo en 1545, fue arcediano y canónigo de la catedral de León e inquisidor de Sicilia. Escribió *De romani pontificis potestate et delegate Inquisitorum: Edicto Fidei, & ordine iudiciario Sancti Officii, quaestiones decem. Libretres, Autore Ludovino a Paramo Boroxensi Archidiacono & Canonico Legionensi, Regnque Siciliae Inquisitore* (Matriti: Ex Tipografia Regia, 1598). En él disputaba a los obispos la jurisdicción inquisitorial en la persecución de la herejía.

jurisdicciones civil, eclesiástica e inquisitorial (205). La Inquisición se creó el primero de noviembre de 1478 por la bula papal de Sixto IV.<sup>3</sup> No obstante, Luis de Páramo se remonta al génesis para justificar su inicio, su razón de ser y su procedimiento. En Páramo, Dios es el primer inquisidor quien, discriminando lo bueno y lo malo de su creación, interrogó, juzgó por sí mismo y en secreto a los primeros herejes, Adán y Eva, y les dio el primer sambenito que fue la desnudez. “Puntualmente la misma forma siguen los inquisidores habiéndola tomado del propio Dios” (121). Dios confiscó los bienes de Adán y Eva al expulsarlos del paraíso pues “sin la virtud, los bienes de la tierra son perniciosos” (122). Finalmente, Dios dictó la pérdida de toda su potestad sobre los siervos y de sus títulos políticos, pues quitó a “Adán del mando que en los brutos tenía, de donde se saca que pierde el hereje toda potestad natural, civil y política” (122). Al establecer el símil entre las acciones de Dios y los inquisidores, Páramo justifica con la última autoridad, la divina, las tres acciones fundamentales del Santo Oficio: la penitencia, la confiscación de bienes y la muerte civil.

La anacronía no se limita al “Génesis.” Páramo utiliza la Biblia para localizar una genealogía de herejes e inquisidores que justifique la existencia de un organismo que fue fundado hace no más de un siglo. Páramo dice que “a cada paso presentan las sagradas historias vestigios de la Inquisición” (123). Retroactivamente, Caín, toda Babel o Sodoma son herejes y por ello se les han confiscado los bienes con la destrucción, el fuego y la muerte. Los mismos israelitas, cuando veneraron al becerro de oro, fueron herejes y pagaron su herejía al no “poder entrar por espacio de cuarenta años en la tierra de promisión” (123). Fueron inquisidores los israelitas que mataron a los idólatras; Abimelec “que degolló a sus setenta hermanos encima de una peña y

---

<sup>3</sup> Para una historiografía y bibliografía de la Inquisición véanse los artículos sumarios de Bartolomé Escandell Bonet en *Historia de la Inquisición en España y América* y de Richard Greenleaf en *Cultural Encounters*.

quemó a mil hombres que estaban refugiados en el templo de Bal,” Elías, Ezequiel, Josías, Nabucodonosor, Esdras, y todos “cuantos en la historia del Viejo testamento fueron ministros de las divinas venganzas, eran inquisidores contra herejes” (126).

Jesús también fue un inquisidor pero le resulta difícil mostrar sus actos más inquisitoriales y sólo puede poner como ejemplo cuando echó a los mercaderes del templo. Después de Jesucristo, son inquisidores Pedro y Pablo y tras ellos “los pontífices y obispos, sus sucesores” (126). Es decir, que desde el “Génesis” hasta la diócesis, Páramo legitima la acción inquisitorial en el presente cooptando el pasado. Esto le permite justificar la existencia de la Inquisición como algo que existió desde el inicio de los tiempos y bajo el amparo de Dios. Al considerar retroactivamente herejes a todos los personajes que resistieron de algún modo el monoteísmo judeocristiano, toda la historia pasada entra en la jurisdicción inquisitorial. Esta incorporación añade a la jurisdicción del Santo Oficio los paganos *avant la lettre* y por ende, toda la humanidad en todos los tiempos. Dentro de esta lógica, Páramo ensancha al infinito la jurisdicción de la Inquisición española. Esta forma de proceder del Santo Oficio se manifiesta en el campo de la censura, pues retroactivamente no sólo las obras presentes o por venir sino toda la literatura pasada y de todas las latitudes entran en su jurisdicción.

La retroactividad de la censura inquisitorial logra que en el siglo XVIII se prohíba *in totum La Celestina*, una obra que había circulado sin mayores problemas por trescientos años. En 1792 dos calificadores teológicos de *La Celestina*, el doctor Mello y Benito Muñoz, coincidieron en que los tiempos habían cambiado y que si antes se había permitido dejar correr la obra, la moral del siglo XVIII ya no lo permitía. Dice el doctor Mello “aunque la lectura y representación de este drama fuere disimulable en el siglo 16 [sic] en que se escribió, atendida la sencillez del carácter

español en aquel tiempo, es hoy manifiestamente peligrosa a las conciencias” (AHN, Inq. 4483.13, VII). Muñoz considera que “si no se prohibió del todo en aquel tiempo tal vez sería porque los censores anduviesen poco exactos y demasiado indulgentes en sus censuras” (*ídem*, XII). La censura no sólo revisa la tradición literaria sino, como muestran estos censores, la historia de la censura misma.

Junto a la retroactividad de la acción inquisitorial en la obra de Páramo, se aparece la arbitrariedad en el *Manual de Inquisidores* de Nicolas Eimeric.<sup>4</sup> El *Manual*, nos dice Carmen Bolaños, es “la primera obra que cumple todos los requisitos para ser considerada como guía a seguir por cualquier tribunal de la Inquisición” (200). Francisco Peña, el editor del *Manual* en 1578, lo considera el “verdadero cimiento de la jurisprudencia de todas las inquisiciones del orbe cristiano” (29).<sup>5</sup> En el *Manual*, la arbitrariedad emerge en el momento en el que Eimeric establece que las reglas de la ley civil no se aplican en el ámbito de la ley eclesiástica. El delito civil es de menor importancia que el religioso. La pena del delito civil es menos provechosa que la del delito religioso porque esta última es *medicinal* y busca con el sufrimiento físico e incluso con la muerte, la reintegración del alma a la armonía con Dios.

En *El proceso inquisitorial*, Eduardo Pallares estudia el *Manual* de Eimeric y el apasionamiento de su análisis le impide ver que no es posible contrastar la jurisprudencia inquisitorial con las “instituciones liberales que en la justicia penal rigen hoy en día” (VII) sino con el derecho civil de su tiempo, ese derecho que se constituyó desde las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio en el siglo X y al cual Eimeric

---

<sup>4</sup> Nicolás Eimeric nació en Gerona en 1320 y se volvió inquisidor de Cataluña, Aragón, Valencia y Mallorca en 1357 (Bolaños 201).

<sup>5</sup> El *Manual de inquisidores* fue escrito antes que fray Tomas de Torquemada escribiera la *Instrucción de Inquisidores* en Sevilla en 1484. El manual posee tres partes: a) la doctrina cristiana y sus artículos de fe, b) las decretales de los papas, concilios y constituciones de los emperadores y, c) la obra de Eimeric que se divide en tres secciones: la primera, sobre cómo se ha de iniciar la causa sobre herejía, la segunda, sobre cómo se ha de continuar el proceso, la tercera, sobre cómo terminarlo.

siempre se remite. De esta manera, el texto nos ofrece la clave de la arbitrariedad cada vez que Eimeric establece y justifica una diferencia entre la ley eclesiástica y el derecho civil. Dice Eimeric que, a diferencia del proceso civil, en el proceso inquisitorial no hay “sutilezas de abogado ni solemnidades en el proceso” pero que “la omisión de los requisitos que en derecho se requieren no hace nulo el proceso... que, en cuanto a las cosas esenciales, se han de desempeñar con tanta puntualidad *como si* procediera a reglas de derecho” (mis cursivas, 31). El ‘como si’ nos dice que frente a la legislación civil, la ley eclesiástica debe basarse en ella y apartarse de ella, debe fingir o aparentar ser ley.

Además de la falta de abogado, Eimeric dice que para la Inquisición el acusado es culpable aunque la denuncia sea falsa porque “no por eso ha de cancelar el inquisidor el proceso, que lo que no se descubre un día se manifiesta el otro” (33).<sup>6</sup> El hecho de delatar culpabiliza, pues en la mirada del inquisidor todos son pecadores y por lo tanto culpables. La causa nunca desaparece, el caso no se cierra, sólo se suspende hasta nuevo aviso, habitando perennemente el archivo inquisitorial. A partir de la denuncia toda la acción inquisitorial está encaminada a mostrar la culpabilidad del acusado (a buscar su confesión) para que pueda tener su castigo (su penitencia) y reintegrarse a la Iglesia. En *Sexo e Inquisición en España*, Javier Pérez Escohotado argumenta que la proximidad de la acción inquisitorial con el sacramento de la confesión es lo que logra que el delatado/confesante sólo pueda hablar de su

---

<sup>6</sup> Eimeric distingue tres tipos de apertura de causa: por denuncia, delación y pesquisa. La denuncia pone a una persona en contra de otra, usando al Oficio como mediador. Además de ser peligrosa para quien acusa, es larga, por lo que es mejor convertirla en delación. La pesquisa la hacían los inquisidores u obispos al recorrer sus provincias dos veces al año, pero era muy rara. La pesquisa busca encontrar en medio de la “voz popular” dos testigos que “declaren que han oído decir a Fulano y Zutano que es hereje” y “basta con que declaren que así dice la gente” porque, siguiendo el *dictum*, “en la boca de dos o tres estará toda la verdad” (33).

delito/pecado y que no pueda presumir de inocencia ya que si lo hace se le considera arrogante y pertinaz.

Además de la falta de abogado o la presunción de la culpabilidad, la Inquisición sólo acepta testigos en contra y nunca a favor del acusado. El mismo delatado sólo puede aportar pruebas para su condena ya que “tiene obligación de dar parte al tribunal de cuantos documentos puedan servir al fiscal para que funde su acusación” (34). Eimeric avista lo ilegal de su proposición cuando dice que “esta ley parece a primera vista opuesta a la justicia natural... [pero] *de verdad es prudentísima*, pues nadie se puede fiar de la palabra de quien ha violado la fe” (mis cursivas, 35). Todo testimonio en su favor se descalifica porque si alguien lo apoya “es de presumir que le mueve el odio de la Iglesia... Empero no ha lugar a esta presunción cuando declara en contra del acusado” (34). Para Eimeric, quien esté a favor del acusado es sospechoso de herejía y quien lo ataque, celoso de la fe. Eimeric no considera que la acusación sirva a fines personales de venganza—lo cual era bastante común en la época.<sup>7</sup>

La cuarta diferencia entre el derecho civil y el inquisitorial es la presencia de testigos considerados ‘inválidos’ como los infieles o los judíos, si y sólo si son “en perjuicio del acusado” y “nunca en su abono” (36). A lo que especifica Peña en un escolio que “a los que declaren contra el acusado se les da entera fe y crédito, aunque sean infames, cómplices, niños, etc.” (140). Sumándose a esto, está el hecho de que aunque exista la apelación ante tribunales mayores, dependa del inquisidor otorgarla o

---

<sup>7</sup> Eimeric recomienda a los inocentes ‘relajados’ por la Inquisición que se resignen y se consideren mártires de la cristiandad: “Si fuere condenado por falsos testimonios ha de oír con resignación la sentencia y darse el parabién de que muere por la verdad” (106). Sobre todo, dice, no debe mentir culpándose de una culpa que no tiene ya que si lo hace “comete a lo menos culpa venial contra la caridad que a sí propio se debe y miente confesando un delito que no ha hecho... debe en estos casos el confesor que le asiste decirle que... si sufre con paciencia el suplicio y la muerte, alcanzará la corona inmarcesible del martirio” (107).

no.<sup>8</sup> Asimismo, la Inquisición no carea testigos ni acusado con testigos porque “con este careo peligraría el secreto, el cual es el alma del Santo Oficio” (139).<sup>9</sup> Este ‘secreto’ nos permite entender las formas de ocultamiento y fingimiento que recomienda Eimeric en el interrogatorio y la tortura.

En la puesta en escena de la acción inquisitorial que recomienda Eimeric se detesta, no obstante, la teatralidad de los herejes, “astutos para disimular errores, afectan santidad y vierten fingidas lágrimas;” sobre ellos, el inquisidor dice que se debe estar “suponiendo siempre que le quieren engañar” (41). Como tretas les atribuye: usar del equívoco, retorcer la pregunta, responder maravillados, tergiversar sin dar respuesta, eludir la pregunta, hacer su propia apología, fingir vagidos, fingirse locos o afectar modestia (43). Ante lo cual el inquisidor debe contratacar “pagando con la misma moneda [*ut clavos clavo retundat*]” (45).

En todo interrogatorio, el inquisidor debe fingir “que ya lo sabe todo... [sin] explicar circunstancias por donde pueda sospechar el acusado que no sabe nada” (46). Al hojear cualquier hoja el inquisidor debe “fingir que se pasma” porque “de este modo el reo se cree convicto” (46). O debe decir que “va a hacer un viaje muy largo” y que si no confiesa ahora, su causa será larga y permanecerá en prisión. También el inquisidor puede estar “prometiéndole que lo perdonará” si confiesa. Eimeric dice que el inquisidor puede prometer pero que “no está obligado a cumplir su palabra, porque fuera de ser este fraude útil y provechoso para el bien público, si es lícito arrancar la

---

<sup>8</sup> En caso de que haya apelación Eimeric ofrece astucias de escapismo: una es que el inquisidor dé sus poderes a otro inquisidor—librándose así de la causa; otra es que “por haber negado al reo las defensas de derecho o por otro abuso grave de su ministerio” dé la imagen de que enmienda sus errores y recomience la causa (59). Finalmente es que anule la apelación en la base de que “no compete a los herejes la facultad de apelar” (59). La apelación podía conducir al reo y al inquisidor a Roma pero la Inquisición de España logró que los inquisidores generales tuvieran potestad sobre “las apelaciones de las inquisiciones particulares” (59).

<sup>9</sup> Sobre los testigos, dice Eimeric, que debe despistarse a los acusados, de tal modo que éstos no busquen venganza porque si no hubiera testigos libres de persecuciones, no habría delaciones y no habría Inquisición “de lo cual resultarían gravísimos perjuicios a la república cristiana” (39).

verdad del acusado con la tortura, *a fortiori* lo será valerse para ello de disimulo y fingimiento” (49). Sin embargo, dice que las promesas “han de ser en términos vagos” y que “en las tretas que se usaren se ha de evitar el decir mentira” (50). La contradicción aquí radica en que el inquisidor miente y no cree que sus actos desvirtúan su moral pues son tretas “laudables y prudentes... meritorias” (51). En suma, si el inquisidor hace un pecado venial como la mentira la acción no es mala, él puede permitirse estas mínimas ilegalidades. Al recomendar esto, Eimeric establece dobles estándares que entran en conflicto con el código moral que el tribunal promueve.

Además del interrogatorio, son puestas en escena la tortura (que Eimeric califica de “arbitraria,” 141), la cárcel, la proclamación de edictos o el auto de fe.<sup>10</sup> Sobre la tortura dice que al reo “se le mostrarán los instrumentos de otros suplicios diciéndole que todos los sufrirá” (63).<sup>11</sup> Al respecto de la cárcel dice que a los herejes pertinaces debe ponérseles en un “calabozo lóbrego y húmedo cargándolos de grillos” y a los que colaboran “en un aposento cómodo, dándoles bien de comer y

---

<sup>10</sup> Los castigos que daba la Inquisición eran: compurgación canónica, abjuración, confiscación de bienes, privación de cargos y oficios, encierro perpetuo y relajación al brazo seglar (Eimeric 73). La compurgación es una asamblea ante la cual un reo debe declarar que no ha diseminado su herejía. La abjuración es el acto público del arrepentimiento (147). La confiscación de bienes es importantísima para Eimeric pues “siempre han defendido los inquisidores con más constancia, persuadidos de la doctrina de San Pablo, que ha de vivir del altar el ministro del altar y por una consecuencia natural, que los que persiguen a los enemigos de la fe han de vivir a costa de ellos... por ser siempre útil y provechoso a la fe de Cristo que tengan mucho dinero los inquisidores para que puedan mantener y pagar bien a los familiares que persiguen y prenden a los herejes” (81). Todos los que caían en las manos del Santo Oficio perdían sus bienes, con la sola excepción de aquellos que se arrepentían antes de la sentencia (80). La Inquisición solía dar limosna a los hijos de los reos y no confiscaba la dote de la mujer a menos que hubiera conocido la herejía del marido antes del matrimonio. Finalmente, la relajación al brazo seglar o secular era para los herejes pertinaces y relapsos—los que se empeñaban en su postura o habían incurrido por segunda ocasión. Esto significaba que la Inquisición—que no podía matar—pedía al tribunal secular la pena capital con una condición: “sin derramamiento de sangre humana... Téngase mucha cuenta con no omitir esta súplica de los inquisidores al brazo seglar de que no se derrame la sangre humana” (100).

<sup>11</sup> Eimeric cuenta cinco géneros de tortura en la inquisición española, aunque Marsilio menciona más de 14, pero tales invenciones le parecen más de “verdugos que obras de teólogos” (65).

prometiéndoles que se les tratará con misericordia” (103). Y se les llevará a los “hijos, sobre todo los más chicos, si los tienen, y sus mujeres para ablandarlos” (103).

Si la puesta en escena del interrogatorio, la cárcel o la tortura eran privadas, hay que añadir que había dos grandes espectáculos públicos orquestados por la Inquisición: la proclamación del edicto y el auto de fe. De acuerdo con Jorge René González Marmolejo, la proclamación se avisaba a la población los sábados a mediodía. Una comitiva salía desde la Inquisición anunciando por las calles la proclamación de un edicto el siguiente día (domingo) en la misa de las doce. El domingo, el edicto se leía en la iglesia frente a la población, el obispo, el cabildo eclesiástico, el alcalde mayor y el cabildo secular, entre el evangelio y el sermón por alrededor de media hora, tras lo cual se fijaba en la puerta de la iglesia abriendo el tiempo de gracia, que iba de 3 a seis días (55-57).

No obstante, nada hubo más espectacular que el auto de fe que se imprimió en la memoria de los tiempos con multitud de hogueras, corozas y sanbenitos. Al respecto del auto de fe, Martín de Azpilcueta comenta que el espectáculo público es el mejor medio de coacción masiva y por eso pidió “anchas plazas donde se puedan levantar andamios y tendidos en que quepa mucha gente” porque “Este espectáculo penetra de terror a los asistentes presentándoles la tremenda imagen del juicio final y dejando en sus pechos un afecto saludable, el cual produce portentosos efectos” (102).

La teatralidad de la praxis inquisitorial nos habla de lo que Bartolomé Benassar ha llamado una “pedagogía del miedo” (122), es decir, una política del terror que permitió la dominación ideológica del Santo Oficio por tanto tiempo. Habría que añadir que esta pedagogía, como dice Azpilcueta, también tiene un componente estético, es decir, que es un espectáculo; por lo tanto, la puesta en escena inquisitorial no sólo enseña en el sentido didáctico sino que también enseña en el sentido estético.

Esto nos habla de una estética de la acción inquisitorial que se funda en la violencia de las imágenes que “penetra de terror a los asistentes... dejando en sus pechos un afecto saludable.” Con la Inquisición vemos el encuentro entre lo pedagógico y lo estético, lo teatral, lo visual y lo propagandístico.

El último capítulo del *Manual* de Eimeric nos habla de la inestabilidad de la herejía y especifica que la Inquisición no sólo procesa herejías sino “delitos que sin ser propiamente herejías sujetan a los que los cometen al Tribunal de la Inquisición” (111). Este ensanchamiento de la jurisdicción inquisitorial amplía el campo de acción de este organismo que nació teóricamente sólo para combatir la heterodoxia religiosa. La ‘herejía’ aparece, entonces, como un término elástico que abarca otros campos, especialmente los económicos y los políticos. Estrictamente las herejías son el judaísmo, el protestantismo, la profanación de sacramentos, la bigamia,<sup>12</sup> la bestialidad, la sodomía, la blasfemia, la usura y la hechicería; pero también “vender o comprar armas o caballos para introducirlos en Francia,” decir que “el rocín nacido en España puede vivir lícitamente al norte de los Pirineos” o vender “salitre, azufre y pólvora” a los “príncipes infieles o herejes para mover guerra a los católicos” (156). Estas herejías ‘económicas’ o ‘políticas’ nos hablan de la alianza entre la acción inquisitorial y la monárquica

En el ámbito lingüístico, Eimeric dice que son herejías la blasfemia, cierto tipo de chistes y de invocaciones diabólicas. Como cándido ejemplo de blasfemia, Eimeric cita el decir “tan malo está el tiempo que Dios mismo no puede ponerle bueno” porque “peca en asunto de fe contra el primer artículo del Credo” (111). Los únicos que son excusados de la blasfemia son los borrachos pero no así “los que no estén mas

---

<sup>12</sup> La bigamia, no obstante, por mucho tiempo fue un delito castigado por ambos fueros, el civil y el eclesiástico y finalmente, en tiempos de Carlos III, se quedó en el fuero común (Pérez Escohotado 94).

que alegres” (111). Esto demanda calificar el nivel de embriaguez en una época sin alcoholímetros. Junto a la blasfemia, aparecen los “que dicen chistes sobre la fe, Dios y los santos” (111). Empero, no todo chiste es herejía pues el que lo haga, para ser considerado hereje, debe ‘sustentar su desatino.’ Ahora quedaría a la reflexión el saber si hay una chanza ‘simple’ y una ‘sustentada,’ para usar la terminología de Eimeric. ¿Cómo probar que una chanza tiene o no sustento? ¿Es que hay humor inocuo? ¿O necesariamente todo chiste es tendencioso? El chiste, nos dice Sigmund Freud en *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, puede ser ‘inocente’ o ‘tendencioso;’ el primero es una descarga de la energía libidinal y el segundo encierra en sí una agresión en contra de un tercero que se neutraliza a través del humor (215-16). Parece que cuando Eimeric habla de la sustanciación de un chiste está, como Freud, teorizando diferencias en el ámbito del humor y separando lo lúdico de lo tendencioso.

Junto al chiste ‘sustenciado,’ Eimeric considera herejía el “aplicar a cosas profanas los textos de la sagrada escritura o servirse de ellos en galanteos para requebrar a una mujer” (112). Esta definición ronda ya el registro de lo amoroso, de lo erótico o lo pornográfico. En específico, Eimeric se refiere a la hipérbole erótico-sagrada que se permite en la poesía mística de Fray Luis de León o San Juan de la Cruz por estar dirigida a Dios, pero que se prohíbe en *La Celestina* de Fernando de Rojas por estar dirigida a la amada, por ejemplo, cuando Calisto dice ver la gracia divina al ver a Melibea o cuando dice que en lugar de ser cristiano, “Melibeo soy”.<sup>13</sup>

La herejía también depende, según Eimeric, del modo lingüístico pues diferencia un ‘buen’ y un ‘mal’ diabolismo a partir de distintos grados del imperativo.

---

<sup>13</sup> En el siglo XVII se denuncia *La Celestina* por sus ‘hipérboles impías’ (AHN, Inq. 4444.50, 4467.31, 4468.2).

Una persona puede invocar al diablo “con tal de que no se sirva de las voces de adoración y súplica sino de expresiones imperativas” (113). Siguiendo esta lógica, quien diga al diablo “te mando, te apremio, te requiero” no era considerado hereje a menos de que usara “te suplico, te pido, te ruego” (113). El modo de las palabras, la cantidad de alcohol o la sustanciación de un chiste son factores muy inestables que determinan la presencia o la ausencia de herejía.

Eimeric dice que la herejía significa “elijo, quiero, escojo... [y que] herejía, traducida, significa elección” (201). Los herejes eligen su camino por voluntad propia y no por voluntad divina, al contrario de los apóstoles y los buenos católicos que siguen el dogma sin cambiarlo: “a nosotros no nos es lícito abandonar nada siguiendo nuestra propia opinión ... Y así, aunque un ángel del cielo nos evangelizare de modo distinto, lo consideraríamos anatema” (202). Eimeric busca fijar un término a primera vista elástico pero lo inestable de su categorización entra en directa contradicción con la fijeza que promueve, pues la herejía está condicionada al censor que la nombra. En el ámbito de la herejía lingüística, la censura inquisitorial puede considerarse el resultado de un proceso herético pues el censor elige qué puede o no ser censurado, es decir, no sigue la voluntad divina sino su propia (y herética) opinión. La herejía es un término inestable que—como la obscenidad—depende del censor y su contexto. No obstante, los índices inquisitoriales, las reglas y el método del expurgatorio buscaron fijar lo herético y estos documentos paradójicamente nos muestran la mutación y el devenir históricos de la herejía y de lo obsceno.

El proceso de la censura inquisitorial se compone de diversos pasos que son: la delación, la confiscación del discurso (si escrito), el interrogatorio (si hay un individuo denunciado), la calificación y la prohibición por edicto e inserción en el índice. La censura inquisitorial, a diferencia de la censura monárquica no fue

represiva *a priori* sino *a posteriori* e inducida, es decir, “obligada por una delación” (Roldán 121).<sup>14</sup> La delación, nos dice María José Muñoz García, se hace de un texto, de un autor, de un lector o de un ejecutante—en el caso del discurso oral (165). Tras la denuncia viene el interrogatorio de los contestes, se confisca el texto y se envía a dos calificadores autorizados que deben darle una nota teológica.

Los calificadores pertenecen al alto clero, y como dice Juan Antonio Llorente, son “teólogos que censuran los hechos y dichos expresando la opinión que forman sobre la creencia interior del autor de ellos” (20).<sup>15</sup> Los calificadores eran los lectores privilegiados de toda la producción discursiva de la época así como los principales reproductores del discurso censurado, pues lo reconocían y subrayaban en la calificación y la nota teológica. La calificación es, en palabras de Llorente, la “censura que los teólogos dan sobre los hechos o dichos de un proceso” y se dividía en censura en lo “objetivo”—que se atenía al texto prescindiendo de “la intención del autor”—o en lo “subjetivo” que es “la opinión que los calificadores toman acerca de la creencia interior de una persona,” es decir, el conjunto de adjetivos que le atribuyen a un individuo (20-24). Estos dos tipos de censura nos dicen que para los calificadores hay una fijeza semiótica en el texto y que el valor del mismo está íntimamente ligado a la calidad moral de su escritor. Tras examinar el texto y su autor, los calificadores ofrecen una nota teológica en la que se define “la cualidad que los teólogos dicen tener los hechos o dichos de un proceso, censurando que son: herejía formal, próximos a herejía, inducentes a ella, fautores de herejía, favorables a ella, erróneos,

---

<sup>14</sup> La censura monárquica era represiva *a priori* pues era el Consejo de Castilla por medio del Juez de Imprentas quien determinaba si una obra tenía licencia o no para imprimirse (Roldán 121).

<sup>15</sup> En el siglo XVIII el monopolio lo tenían los jesuitas, que habían desbancando a los franciscanos y dominicos. Tras su expulsión, dice Muñoz, los sustituyeron “clérigos mediocres,” lo que probablemente hizo que se criticara su escaso conocimiento de las materias (165). Eva Velasco Moreno habla de la recomendación que hicieron al Consejo de Castilla para que los censores conocieran los temas que debían censurar, esta recomendación derivaría en que la censura la hicieran las academias de Historia o de Ciencias (210).

inductivos a error, escandalosos, ofensivos de oídos piadosos, anticristianos, antievangélicos, anticatólicos, etc.” (24).

En *Manuale qualificatorum Sanctae Inquisitionis* de 1671, Fray Juan Alberghini ofrece a los calificadores del Santo Oficio una taxonomía de las proposiciones que deben ser prohibidas por la Inquisición. La *proposición herética*, por ejemplo, “niega algo revelado por Dios” (citado en Llorente 205); la *errónea* es “contraria a cualquier verdad no definida todavía por la Iglesia o no revelada a todos,” la *sapiens haeresim* o con sabor de herejía “contradice al objeto de la fe... por una serie de consecuencias probabilísimas y moralmente ciertas”—es decir, contradice la fe con razón (205). La *cismática* o sediciosa “ataca... la unidad de los miembros de la iglesia;” la *impía* “se manifiesta contra la piedad católica;” la *blasfema* es “una injuria hecha a Dios” (206), pero más interesantes son las proposiciones que no refieren la Iglesia, la doctrina o el estado eclesiástico, es decir, las injuriosas, malsonantes, temerarias y especialmente la *piarum aurum offensiva*.

La proposición *injuriosa* “difama algunos de los posibles estados de los fieles o de alguna persona ilustre”—no exclusivamente la Iglesia o la monarquía; la *malsonante* “tiene un doble sentido... pero dado que es recibida en la mayoría de las ocasiones en el sentido herético... suena mal. Ocurre también a veces que una proposición es malsonante... según la condición de la persona que la profiere”—es decir, que la calidad de una proposición depende de la calidad moral del emisor. Aún más vaga es la definición de la proposición *temeraria* que “no se atiene a la norma de la razón en asuntos tocantes a la fe o a las buenas costumbres y carece por completo de autoridad” (206). Es decir, es temeraria una proposición que usurpa la autoridad de tener la verdad, pues esta autoridad sólo puede pertenecer a la religión y en este caso, al representante religioso que es el censor.

La proposición clave para entender el fundamento ideológico de la censura es la *piarum aurum offensiva* u *offensiva a los oídos piadosos* que es “cuando alguna de las anteriores u otra cualquiera *da ocasión* de que otro yerre u opine inadecuadamente en materia de fe” (206 mis cursivas). Esta proposición tiene dos dimensiones: una implica un ‘horizonte de expectativas’—para usar el término de Wolfgang Iser—en el cual todo intérprete se define como piadoso y, por tanto, es susceptible de ser ofendido por una expresión; otra implica que una proposición—por la fuerza de su enunciación— desencadena acciones y que la naturaleza de esas acciones es errónea. En la teoría de J. L. Austin, la proposición ofensiva a los oídos piadosos puede considerarse simultáneamente ilocutiva y perlocutiva pues ‘hace al decir’ y provoca acciones. Sobre esta proposición se asienta la lógica de toda censura: es necesario refrenar un discurso que lleva a cabo una acción en el momento de su locución (la palabra ofende) y que puede desencadenar acciones posteriores (la palabra provoca).

Una vez que los censores han dado su nota teológica y la han enviado al tribunal, el fiscal confirma si la censura es unánime y recomienda la prohibición al Tribunal que, a su vez, lo envía al Tribunal de Corte que es la última instancia que emite la prohibición, el edicto y que inscribe el texto en el índice.<sup>16</sup> Si no hay unanimidad, el fiscal sigue buscando calificadores hasta que encuentre aquellos que le permitan prohibir o expurgar la obra. El resultado final es inmediato y a mediano plazo. De inmediato es la proclamación del edicto y a mediano plazo es la inclusión de la obra en el índice. En el índice es posible ver las numerosas facies de lo que devino obsceno ante los ojos del censor.

---

<sup>16</sup> De la misma manera, los lectores anónimos de las publicaciones académicas dan un dictamen para la recomendación de un texto o para el rechazo del mismo. Así como había dos calificadores secretos, de la misma manera hay dos lectores anónimos. Este paralelismo nos habla de la supervivencia de este proceso hasta nuestros días.

Ocho índices se publicaron durante los casi cuatrocientos años de la Inquisición: el de Valdés (1559), Quiroga (1583), Sandoval (1612), Zapata (1632), Sotomayor (1640), Marín-Valladares (1707), Pérez de Prado (1747) y Rubín (1790). Cada uno lleva el nombre del inquisidor que estuvo a cargo de su redacción. Hay una frecuencia de 3 índices por siglo entre el XVII y el XVIII. Sin embargo el tiempo que media entre uno y otro cambia. Entre el de Zapata de 1632 y el de Sotomayor de 1640 apenas hay ocho años. Y entre el de Sotomayor de 1640 y el de Marín-Valladares de 1707, hay setenta y, sin embargo, no puede arguirse que la censura fuese ‘laxa’ sino que redactar el índice tomó mucho tiempo a los inquisidores.<sup>17</sup> En el siglo XVIII hay un cierto equilibrio en la aparición de los índices a principios, mediados y fines de siglo. El último índice de Rubín de 1790 no incluye la sumaria de las obras francesas revolucionarias, que aparecen en los índices post-inquisitoriales de 1842 y el de Carbonero y Sol de 1873.<sup>18</sup>

Los índices cambiaron históricamente, siempre aumentando su volumen, pero la censura se dirigió a diversos discursos, en un principio religiosos, después políticos, muchas veces literarios, y especialmente amorosos, eróticos y/o pornográficos. El índice de Valdés sólo tenía 59 páginas pero en la redacción del índice de Quiroga, el padre Mariana se congratula de que la tarea es tan colosal que ha debido tener “cuatro

---

<sup>17</sup> Muchas veces los índices son iniciados por un inquisidor y terminados por otro, como en el caso de Valladares-Marín de 1707. El índice había sido preparado por el inquisidor Valladares pero éste murió y Marín terminó la obra.

<sup>18</sup> El índice de 1842 reimprime el de Rubín de 1790 y en los suplementos pone las obras que se prohibieron por hablar de la revolución francesa, la abolición de la Inquisición por Napoleón en 1808, las cortes de Cádiz de 1813 y la restauración de la monarquía en 1814. En estos índices aparece la obra de autores españoles que tomaron una posición frente a la invasión—por ejemplo, Leandro Fernández de Moratín, quien se unió a las tropas francesas y se exilió en Francia.

escribientes juntos ocupados en ayudarme” (150).<sup>19</sup> El índice de Sandoval celebra que se hayan expurgado “más de 300 autores” y el de Zapata se felicita de que éste sea el “más copioso que hasta ahora ha salido a la luz” (150). Los índices de Pérez de Prado de 1747 y Rubín de 1790 tienen más de mil páginas y dos tomos.

Temáticamente, el índice de Valdés de 1559 se concentra en las obras teológicas y apenas menciona 12 obras literarias (si aparece en él el *Lazarillo de Tormes* es porque en el ambiente de la Contrarreforma se censuraba el escarnio al clero).<sup>20</sup> Los índices de Quiroga de 1583, de Sandoval de 1612 y de Zapata de 1632 son revisionistas y retroactivos, es decir, censuran la obra contemporánea española y toda la tradición literaria universal. Tantas obras incluyeron, que el de Sotomayor de 1640 tuvo que resolver los numerosos problemas que dejaron, por ejemplo, el ‘problema Quevedo.’ En el siglo XVIII, los índices de Marín-Valladares de 1707 y Pérez de Prado de 1747 atacan principalmente a los ‘novadores’ y las corrientes filosóficas francesas, mientras que el de Rubín de 1790 se enfoca en las ideas prerrevolucionarias, los libelos posteriores al motín de Esquilace de 1766<sup>21</sup> y el

---

<sup>19</sup> Antonio Márquez encuentra que el índice de Quiroga tiene cinco veces más obras que el de Valdés: las obras en latín aumentan de 300 a 1800, las obras en alemán-flamenco de 11 a 220, las de francés de 2 a 93, las de italiano de 0 a 71, las de portugués de 12 a 18 y las de castellano de 170 a 207 (191).

<sup>20</sup> En este índice aparecen las novelas de Bocaccio, el *Cancionero de obras de burla* del *Cancionero General*—en donde está la *Carajicomedia*. El *Lazarillo de Tormes* volvería a circular expurgado en 1573 bajo el nombre del *Lazarillo castigado* junto con la *Propaladia* de Bartolomé Torres Naharro. Tan en sus inicios estaba la censura que el *Lazarillo* no tuvo calificación de acuerdo con el procedimiento inquisitorial.

<sup>21</sup> En 1766 el pueblo de Madrid se levantó en contra del ministro italiano marqués de Esquilace por haber promovido un edicto en contra de la vestimenta (la desaparición del sombrero chambergo de ala ancha y la capa larga a favor del sombrero de tres picos o tricornio) pero sobre todo por la subida de los precios y la carestía del trigo. Según Vicente Palacio Atard y José María Solé, 2000 personas atacan la casa de Esquilace, vacían las alacenas y se dirigen a las casas de otros dos ministros italianos: Grimaldi y Sabatini, destrozando las farolas que Esquilace había instalado en Madrid. Días después llegan al Palacio Real y piden al rey la destitución de Esquilace, la supresión de ministros extranjeros, la supresión del edicto en contra de la vestimenta y la estabilización de los precios. Les secundan otros motines en Cuenca, Zaragoza, La Coruña, Oviedo, Santander, Bilbao, Barcelona, Cádiz y Cartagena. Carlos III cede ante las demandas, destituye a Esquilace y pone ministros españoles (Aranda, Campomanes o Floridablanca) pero también comienza una campaña de mayor represión y control de

‘libertinaje’ no sólo filosófico sino sexual de obras como *Arte de las putas* de Moratín padre, la *Guía de forasteros* anónima, *Les bijoux indiscrets* de Jacques Diderot o los *Contes et nouvelles en vers* de Jean de la Fontaine.<sup>22</sup>

Con respecto a la forma, el índice de Valdés se reducía a una lista de libros que seguía las líneas generales del índice de Lovaina, comandado por el Concilio de Trento en 1564. El índice de Quiroga ya separa los libros por idioma: latín, castellano, portugués, italiano, francés, flamenco o tudesco. El de Sandoval es modélico, como dice Antonio Márquez en *Literatura e Inquisición 1478-1834*, porque es el primero en insertar las tres clases—como lo habían estipulado los papas Pío IV y Clemente VIII: a) “auctorum damnatorum quorum opera edita et edenda prohibentur,” esto es, autores cuya obra pasada, presente y futura se prohíbe *in totum*, b) “operum certorum auctorum quae prohibentur aut quibus cautio vel explicatio praescribitur,” libros prohibidos con nombre de autor, y c) “operum incertorum auctorum quae prohibentur,” libros prohibidos sin nombre de autor. Este esquema se sigue hasta que el de Marín-Valladares anula las clases y sólo sigue el orden alfabético.

El índice de Sandoval, sobre todo, añade el *expurgatorium*,<sup>23</sup> lo que significó un gran paso hacia la tolerancia pues al permitirse la circulación de obras expurgadas la comunidad lectora (inquisidores, calificadores y el estado eclesiástico) accedió a un gran número de obras prohibidas. Pero si con la idea de la expurgación el índice de Sandoval se volvió más tolerante, con la idea de la denuncia, que apareció ahí por

---

las masas. Los nobles buscan expurgarse del movimiento y son los jesuitas los que se designan como instigadores del movimiento, por lo cual son expulsados un año después en 1767.

<sup>22</sup> En el índice post-inquisitorial de 1844 aparecen dentro del mismo rango *Perico y Juana* (Tomás de Iriarte) las *Poesías póstumas* (José Iglesias de la Casa), *Fanny Hill* (John Cleland) y *Justine* (Marqués de Sade).

<sup>23</sup> Benito Arias Montano (1527-1598)—representante de España en el Concilio de Trento—había dado ya la idea de la expurgación desde 1564 y la había puesto en práctica en el índice que le encargó el duque de Alba para los Países Bajos (Márquez 131).

primera vez, se volvió más represor pues la tarea de la censura se delegó en todo lector. En la regla XIII de Quiroga se dice que los libros de autores católicos que contengan “opiniones o doctrinas erradas” no se consideren prohibidos. El índice de Sandoval sobre la misma regla—aquí en la XII—añade: “mas los que las hallaren serán obligados a denunciarlas a los inquisidores” (7). Sandoval introduce la idea de que no sólo los libros contenidos en el índice están bajo la jurisdicción de la Inquisición sino *todos* los libros; lo único que falta para que entren es la denuncia. Eso vuelve activo al lector del índice ya que puede expandir los límites del mismo.

El índice de Sandoval también introduce la censura de toda obra que mezcle lo sagrado y lo profano en el registro sexual-amoroso. Hay que recordar que en la regla X del índice de Quiroga se prohibía la mezcla de lo sagrado y lo profano en la poesía oral “... se prohíben todos los pasquines o libelos infamatorios y famosos... [que] dicen y tratan cosas y materias profanas. Y lo mismo se entienda de todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos y rimas en cualquier lengua compuestos que traten cosas de la sagrada escritura” (6). Es decir, el índice de Quiroga prohíbe la idea de la mezcla pues percibe la mezcla como una amenaza a la pureza de la religión.<sup>24</sup> En *L'érotisme*, Georges Bataille discute la paradoja que habita el catolicismo y que es la sólida diferenciación que busca hacer entre lo sagrado y lo profano; pues si bien busca delimitar esta frontera, al hacerlo, la iglesia inevitablemente invade lo profano. Friederich Nietzsche dice al respecto que si “Christianity is a system, a whole view of things thought out together. By breaking one main concept out of it... one breaks the

---

<sup>24</sup> En este proceso habría que recordar que hubo un diálogo entre el discurso religioso y el sagrado desde los inicios de la literatura en lengua romance. Las canciones populares del Medievo fueron usadas por los eclesiásticos para atraer a un público pagano a la iglesia. La poesía religiosa, en especial el tropo latino que se cantaba en las misas, fue reinterpretado por los trovadores provenzales en la creación de la lírica medieval en lengua romance.

whole” (515). Esto significa que la mezcla desestabiliza la unidad que es central en el concepto de iglesia.

Más aún, sobre la idea de la mezcla, Jacques Rancière dice que el elemento perturbador (y político) de la estética reside precisamente en la mezcla de elementos heterogéneos que “is supposed to provoke a break in our perception, to disclose some secret connection of things hidden behind the everyday reality” (*The Politics*, 1). La yuxtaposición devela aspectos ocultos que se vuelven evidentes al aparecer contrastados, uno de estos aspectos es la violencia inherente en el proceso de categorización. Si el índice de Quiroga condena la mezcla, el índice de Sandoval reafirma la condena y añade la dimensión sexual a lo profano pues la regla VII censura:

... los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas lascivas, de amores o otras cualesquiera, mezclando en ellas herejías o errores en la fe, ora sea exagerando y encareciendo los amores, ora en otra manera. Y se advierte que la Santa Sede Apostólica Romana tiene prohibidos los dichos libros que tratan, cuentan o enseñan de propósito cosas lascivas o obscenas, aunque no se mezclen en ellas herejías o errores de la fe mandando que los que los tuvieren sean castigados severamente por los obispos y que los libros antiguos de este género, compuestos por étnicos, los cuales permite por su elegancia y propiedad, en ninguna manera se lean a la juventud. (4)

La mezcla de lo sagrado y profano que aparece en Quiroga se reformula en Sandoval con la mezcla de lo sagrado y amoroso-sexual. Hay, además, otra equivalencia: las ‘cosas lascivas’ son sinónimas de las cosas de ‘amores.’ A partir de esta regla toda la literatura amorosa, erótica y pornográfica caerá en la jurisdicción de la censura inquisitorial.<sup>25</sup> Esta regla prohíbe una figura retórica especializada, la hipérbole erótico-sagrada, que se encontró en obras como *La Celestina* en donde

---

<sup>25</sup> El índice posterior a Sandoval, el de Sotomayor, va a incluir, además de la censura a lo ‘lascivo’ textual, la censura a lo ‘lascivo’ pictográfico al prohibir “pinturas lascivas... imágenes de pintura, láminas, estatuas, u obras de escultura lascivas” (8). Un siglo después el índice de Pérez de Prado prohíbe “imágenes de pintura, láminas, estatuas u obras de escultura lascivas” (12).

Calisto dice “Melibeo soy,” sustituyendo a Dios por la amada.<sup>26</sup> Más interesante es ver que el inquisidor permite ‘cosas lascivas u obscenas’ de ‘étnicos’—y aquí se refiere a los autores de la antigüedad clásica—y especialmente el *Ars Amandi* de Ovidio, el cual sólo se prohíbe en romance: “*Arte amandi* de Ovidio, en romance o en otra lengua vulgar *solamente*” (62 mis cursivas). El *Ars amandi* está permitido en latín que es el idioma del lector calificado que es el eclesiástico. No obstante, la regla XIII del expurgatorio dice que “los libros que se prohíben en una lengua se entienda ser prohibidos en otra cualquier” (7). Por lo tanto, al permitir obras como el *Ars Amandi* en latín y no en romance, la censura inquisitorial va en contra de sus propias reglas e ilegalmente permite al lector eclesiástico obras que a otros prohíbe.<sup>27</sup>

Por su lado, el índice Sotomayor añadió el método para la expurgación y la censura de las obras en la regla XVI (14). Este método recomienda revisar, además de los textos, los paratextos: “los escolios, sumarios, márgenes, índices de libros, prólogos y epístolas, dedicatorias;” y dice que se deben expurgar o corregir: 1) proposiciones heréticas; 2) proposiciones novedosas en la doctrina cristiana; 3) “voces nuevas y profanas;” 4) los juegos de palabras y las tropologías “equivocas;” 5) las citas descontextualizadas “de la sagrada escritura no alegadas fielmente;” 6) todo lo que tenga que ver con superstición; 7) el hado o la fortuna; 8) la idolatría y el paganismo; 9) “cláusulas detractorias de la buena fama de los prójimos y principalmente las que contienen detracción de eclesiásticos y principes;” 10) proposiciones contra la “libertad, inmunidad y jurisdicción eclesiástica;” 11)

---

<sup>26</sup> En 1608 se recibieron numerosas denuncias de la *Celestina* por su uso de “hipérboles impías” pero la *Celestina* de Rojas no aparece en el *prohibitorum* de Sandoval de 1612 sino hasta el *expurgatorium* de Zapata de 1632. La única ‘Celestina’ que aparece prohibida es la “comedia 2ª de Celestina en la cual se trata de los amores de un caballero llamado Felides” y la “Resurrección de la celestina,” las cuales, como dice Márquez, son la misma.

<sup>27</sup> Estos permisos internos para la lectura aparecen también con las licencias para leer libros prohibidos que expiden primero el papado y luego los obispos y los inquisidores.

proposiciones a favor de la filosofía política de Maquiavelo y que aboguen por la “razón de estado, opuesta a la ley evangélica y cristiana”,<sup>28</sup> 12) “escritos que ofenden y desacreditan” ritos, estado, órdenes y religiosos; 13) “los chistes y gracias publicadas en ofensa y perjuicio y buen crédito de los prójimos,” es decir, no sólo la crítica—regla 9—sino también la sátira;<sup>29</sup> 14) y finalmente “los escritos lascivos que pueden viciar las buenas costumbres” (14). Es decir, lo ‘lascivo’ está prohibido esté o no mezclado con asuntos de la fe. De acuerdo con Eva Velasco Moreno, en el proyecto de reforma de la censura que elaboró Carlos III en 1768, se estableció la tríada de los tres temas no negociables que debían ser censurados: ofensa a la religión, ofensa a la monarquía y ofensa a las costumbres, y en este último compartimento entra lo lascivo, lo indecente o lo obsceno (208).

Para entender lo que es visto como lascivo, indecente u obsceno, es necesario analizar el discurso eclesiástico que consolidó una teoría de la sexualidad entre los siglos XVII y XVIII. El libro del padre Arbiol, *Estragos sobre la lujuria y sus remedios conforme a las divinas Escrituras y santos Padres de la Iglesia* de 1738, fue la piedra de toque en los tratados eclesiásticos en materia sexual,<sup>30</sup> una guía para la

---

<sup>28</sup> Este es otro ejemplo de herejía política. Maquiavelo decía que por la ‘razón de estado’ el Estado justificaba y legitimaba sus acciones—muchas veces ilegales—en tanto se constituía como regidor de la sociedad. Según la lógica de esta regla, mencionar la palabra ‘razón de estado’ es una herejía digna de censura eclesiástica, lo que muestra cómo se ensancha la jurisdicción de la censura hasta llegar al ámbito político, de la misma manera que era una herejía económico-política vender caballos a Francia o negociar con pólvora.

<sup>29</sup> En el índice de Sotomayor se censura la burla, el chiste, la gracia. Pero esta censura no podía ser sistemática. Prueba de ello es la tradición de géneros menores a finales del siglo XVII y principios del XVIII como la mojiganga, el paso, el sainete, el baile, etc.

<sup>30</sup> Junto con la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada, el libro de Arbiol era lectura penitencial. Al hermano de Tomás de Iriarte, Bernardo de Iriarte, se le encomendó junto con los ejercicios espirituales, la lectura de los *Estragos de la lujuria* (Pinta Llorente 238).

conducta de los matrimonios,<sup>31</sup> para la educación ‘sexual’ de los hijos,<sup>32</sup> en suma, para la represión y la expresión sexual del pueblo español. La teoría sobre la sexualidad en el ámbito eclesiástico se había formulado en las obras de los Padres de la Iglesia que Arbiol cita—especialmente San Agustín, San Buenaventura y San Gregorio—pero es él quien articula la tradición escolástica con las preocupaciones de España y de su tiempo: la pandemia de la sífilis,<sup>33</sup> la *sollicitatio in confessione*,<sup>34</sup> la polémica sobre el teatro o el vestido femenino.

Arbiol define la lujuria—siguiendo a santo Tomás de Aquino—como un “afecto desordenado de cosas impuras, torpes y venéreas y libidinosas que no obedece a la razón y sí atiende al propio gusto desordenado de la criatura terrena” (1). Para Arbiol la lujuria es un afecto corporal y placentero que va en contra de la razón y el orden. En tanto no conduce a la procreación—dentro del sacramento del matrimonio—es un pecado y como pecado tiene siete manifestaciones: la fornicación, el estupro, el rapto, el adulterio, el incesto, el sacrilegio y el vicio contra la natura

---

<sup>31</sup> Sobre el matrimonio, Arbiol recomienda la moderación del débito sexual, porque “puede el hombre embriagarse con el vino de su propia cuba si lo bebe con exceso notable o con inmoderación dañosa o modo prohibido” (110).

<sup>32</sup> Al respecto de la educación, hay una preocupación por la masturbación que “si no se remedia, pasa y contamina toda la vida de tal manera que ni en la vejez se deja” (7). Para desterrarla, Arbiol recomienda contar la muerte de Onán.

<sup>33</sup> La sífilis o ‘gálico accidente’ es una pandemia que, para Arbiol, corroe todo lo que rodea al hombre: “el infeliz hombre se llena de porquerías, que ha de llamar al médico y al cirujano, que pierde su estimación, que afea su buen nombre, que pierde su hacienda, que esteriliza su casa, que impide su legítima sucesión, que vive inquieto y en mala conciencia, que hace sacrílegas confesiones y comuniones, que condena su alma y todo se lo lleva el diablo” (83). La sífilis destruye las generaciones: “originan muchos abortos que les dejan de llorar toda su vida. Y en caso de que las criaturas nazcan y vivan, unas nacen imperfectas de salud por los corrompidos humores de sus padres [y de] los degenerantes desenfrenados en la torpeza, muchas veces se transfunden a los hijos las inclinaciones y propensiones contra la castidad y pureza” (88).

<sup>34</sup> En el capítulo XVI, Arbiol habla de la *sollicitatio in confessione* enteramente en latín, lo que muestra una voluntad de ocultar información y la misma cautela que la Inquisición tenía con la persecución de este delito. Arbiol presenta al estado eclesiástico como pasivo. Siguiendo a San Buenaventura dice que “tiene el demonio muy delicado el gusto... y por eso busca el manjar selecto” (122) y que “todo el infierno se conjura contra ellas [las criaturas consagradas a Dios] de tal manera que día y noche viven muriendo con el fiero combate de tentaciones impuras y representaciones feísimas” (124).

[“*fornicatio, stuprum, raptus, adulterium, incestus, sacrilegium, vitium contra naturam*”]; éste último subdividido en: polución, sodomía, bestialismo y simple fornicación [“*molice sive voluntarie feminis effusio, sodomia, bestialitas y congressus innaturalis*”] (2). Enseguida, ya en romance (pues enmascara todo esto en latín)<sup>35</sup> dice que actos lujuriosos son los pensamientos, las “palabras torpes,” los “tactos impúdicos,” los “trajes profanos y provocativos” y todos los “cabellos, ojos, oídos, palabras, acciones, movimientos, vestiduras y trajes no respiran otra cosa que lujuria maldita” (2).

Arbiol presenta el pecado de la lujuria como una enfermedad—como sinónimo de la sífilis—de ahí la elección de los estragos y remedios. La metáfora del sexo como enfermedad se explica porque se lee el sexo como un gasto—como una acción en la que se consume a otro y en la cual se consume el que la ejerce. Quien es acuciado por la lujuria, dentro de la metáfora de la enfermedad, es pasivo ante algo sobre lo cual no tiene control.<sup>36</sup> Al buscar la causa de la enfermedad, Arbiol encuentra como etiología a la mujer, animal quimérico, que aparece en su libro bajo el signo de una metáfora en la cual mujer es el pez y la pez (el animal y la brea), un animal relacionado con un cierto olor y con una sustancia oscura de consistencia pegajosa. La mujer es la pez, la resina impermeabilizante que cubría embarcaciones impidiéndolas naufragar: “al

---

<sup>35</sup> En Arbiol, hay una oscilación entre la expresión y la censura, entre la necesidad moral de hablar sobre el tema y el peligro de hacerlo. Josef Luis Cavero, censor de la obra, expresa el ‘mal necesario’ que es hablar de temas de naturaleza “tediosísima y de indecible gusto” como la lujuria, que deberían permanecer en un “absoluto y perpetuo olvido” pero que el autor se vio “obligado a pensar y escribir” con el fin de aleccionar a los lujuriosos, “y *que se manche la pluma* para limpiar las almas de los que instruye” (mis cursivas 1). No hay mejor imagen para describir las obras que hablan de obscenidad, que la mancha de la pluma de que habla Cavero. Manchar la pluma al hablar del sexo se relaciona con una ideología en donde el sexo es suciedad. Ya que su tema es sucio, Arbiol decide censurarlo al usar latín cuando habla de los delitos sexuales y de la *sollicitatio in confessione*. Al principio dice que “algunas cosas las pongo en lengua latina para que los ignorantes y párvulos no padezcan escándalo ni aprendan lo que no saben ni les conviene saber” (2). De esa manera, el idioma cubre y descubre información a distintos públicos que se diferencian por su conocimiento lingüístico.

<sup>36</sup> Esta idea es la que las feministas Catherine McKinnon y Andrea Dworkin han utilizado en su ataque a la pornografía al presentar al hombre como un animal irracional que se guía por sus impulsos sexuales.

hombre no le conviene tocar a la mujer... al que tocare la pez se manchará con ella” (5). La mujer es también el pez que “con el pestilente hedor que exhala le inficiona y destruye la salud del cuerpo” (172). Las referencias táctil, en conjunción con la olfativa, constituyen un *sensorium* femenino negativo.

La metáfora de la mujer como el pez se vuelve una alegoría conforme se acumulan ideas adyacentes como la de la pesca y la red, especialmente cuando Arbiol compara a la mujer con la sagena, una red de mar: “Lazo y red de cazadores es la mujer con su familiaridad y trato que liga y prende con sus palabras, con su aspecto y con su hermosura” (175). San Antonio de Padua, dice Arbiol, consideró a la mujer “lazo de cazadores y su corazón lazos y ligaduras sus manos” (82). A lo que él añade que “No es lazo de un cazador solo sino de muchos cazadores juntos, que son los demonios del infierno que por medio de la torpe mujer intentan cazar y coger a todos los hombres incipientes. Por eso lleva tantos adornos profanos y tantas cintas que llaman lazos” (82). Arbiol elabora toda una alegoría que vincula el lazo, la red, la barca y la pesca con la mujer, alegoría en donde el sentimiento de opresión persiste, opresión al estar apresado por las redes, opresión al estar atrapado en el vestido.

La condena del vestido es central en este libro y principalmente, la condena del escote. Siguiendo la alegoría marina, Arbiol compara a la mujer con un pez pudoroso que tiene pechos de mujer—y al que llaman mujer—que “lo primero que hace es cubrir sus pechos con dos grandes escamas que le ha dado el autor de la naturaleza y antes pierde la vida que se deje ver los pechos” (28), al contrario de la mujer que muestra “la desnudez de sus pechos” (14).<sup>37</sup> En las *Verdades morales en que se reprehenden y condenan los trajes vanos, superfluos, profanos con otros vicios*

---

<sup>37</sup> Dice que los peces son un ejemplo para la humanidad pues se multiplican sin “la permisión de los sexos” y sólo aprovechan para la generación “lo puro y cristalino de las aguas” (170).

*y abusos que hoy se usan, mayormente los escotados deshonestos de las mujeres de 1678, el padre Pedro Galindo también condena el escote femenino porque “muchas mujeres... deshonestamente escotadas se llegaban sin ningún empacho ni aún vergüenza a vuestra sagrada mesa [la de Cristo] y os recibían sacramentado” (3). Los escotes, dice Galindo, “son provocativos a la lujuria,” como el vino, ‘embriagan’ y son el “mayor acicalado y penetrante hierro para herir y matar las almas... [ya que están] las carnes de la mujer con toda diligencia bruñidas y acicaladas y a todo el mundo descubiertas” (4). El escote no sólo permite entrever los pechos sino que remite por asociación a las asentaderas de la mujer y muy probablemente a su vulva. El escote no es en sí lo más peligroso, lo peligroso es la red de imágenes que evoca. El escote es sólo una parte de la mayor preocupación de Galindo sobre el vestido femenino que define como:*

*... veneno de la honestidad, fomento de lujuria, hechizo y delirio de la juventud. . . madre de torpes deseos y deleites, esperanza loca de necios amantes. . . destrucción de la honra y hacienda de las mujeres y de sus pobres padres y maridos. . . cebo y liga que pone el demonio en las mujeres poco recatadas. . . almacén de los vicios, bandera de la soberbia, destierro de la vergüenza, casa de los demonios. (10)*

El padre Galindo utiliza la acumulación de frases para magnificar el peligro del vestido femenino que designa como ‘veneno,’ ‘delirio,’ ‘destrucción,’ pero también como ‘fomento,’ ‘esperanza,’ ‘madre,’ ‘almacén,’ ‘bandera’ o ‘casa;’ es decir, que por su selección de sustantivos podemos ver que, en su opinión, el vestido femenino no es estrictamente negativo. El interés de Galindo por el vestido femenino hace eco en Arbiol, quien le dedica dos capítulos. En ellos condena los accesorios<sup>38</sup> y

---

<sup>38</sup> La preocupación por el vestido en el ámbito eclesiástico se equipara con la preocupación por los objetos suntuarios en el ámbito monárquico. El uso de la seda, el oro o el brocado se regulaban para diferenciar los distintos estamentos. El rey expidió pragmáticas que prohibían a los burgueses el uso de ciertas materias, el número de criados, de caballos o su adorno, en beneficio de la nobleza. El adorno,

recomienda que las mujeres vayan completamente cubiertas, salvo “las manos y la cara” (33). En sí, Arbiol pugna por ocultar el cuerpo femenino porque mirarlo es un peligro:

... estas malditas y diabólicas mujeres con sus colas y zapatos de tacón y de punta que parecen a los pies con que pintan al enemigo [Lucifer] y así con sus escandalosos adornos arrebatan al infierno a innumerables hombres. Con la provocativa desnudez de sus pechos, mostrando la cerviz, la garganta, hombros, espalda y brazos, se hacen maestras de torpeza y lascivia... La cola larga, la basquiña corta, la cabeza levantada, parecen a las venenosas culebras. (14-15)

Arbiol se trastorna ante el acto de mostrar y encubrir que logra el vestido femenino pues en el proceso de (des)cubrir el torso, el vestido apunta hacia lo que se esconde (el sexo). Por (des)velar lo que conduce al pecado de la lujuria, el vestido femenino es un instrumento diabólico y por ello Arbiol asocia la punta de los zapatos con las pezuñas de Satanás, compara a la mujer con la culebra que perdió a la humanidad y presenta sus accesorios como ligas que conducen al infierno. Por el escote de la mujer, dice, España cayó en el dominio de los moros: “por haber visto el infeliz rey don Rodrigo a Florinda, hija del conde don Julián, desde un balcón en su real palacio, en un jardín, desabrochado el pecho” (26). Cristo fue crucificado: “por la torpe desnudez que vosotras lleváis en vuestros escotados deshonestos” (19). Más aún, las mujeres cuando se ahogan “quedan boca abajo y la razón es que como les dio la naturaleza más vergüenza no les permite que los hombres vean desnudos sus pechos aún después de muertas” (29). El escote en los *Estragos* es síntoma de una obsesión y comparte con el teatro y la fiesta un universo que se presenta ante Arbiol como exclusivamente femenino.

---

dice Arbiol, es capaz de neutralizar diferencias y por eso persuade a las mujeres de abandonar las modas y que por ello “empeñen su casa” (19).

La polémica del teatro aparece en España antes de la obra de Arbiol y después de ella.<sup>39</sup> En términos generales, los clérigos abogaban por la total prohibición pero dentro del ámbito eclesiástico había un debate entre aquellos que creían, siguiendo a santo Tomás de Aquino, que el teatro en sí no era bueno ni malo sino indiferente y aquellos que lo consideraban una ‘escuela de vicios’.<sup>40</sup> En un *Parecer* de 1715, los jesuitas Jerónimo Dubari y Manuel Ignacio de la Reguera afirmaban que las comedias podían ser buenas o malas y que esta valoración venía de la interpretación del público, es decir, de la “notoriedad en vista de todos, especialmente de los mismos cursantes y mirones del teatro” (BNE R/23814, 312b).<sup>41</sup> Pero en *Sobre las comedias y bailes de contradanzas* de 1756, el dominico Antonio Garcés y los carmelitas Joseph Urtasun y fray Joseph de Sicilia, concuerdan en el carácter “meretricio” del teatro y dicen que los sainetes son “corrupción de la juventud, destierro de la honestidad, escuela de vicios y enseñanza de dichos y hechos reprensibles” (BNE MC/3878/3). Para Garcés el problema del teatro radica de nuevo en el aspecto femenino:

... dase principio a la comedia corriendo las cortinas. . . aquí es la suspensión del auditorio, aquí el clavar los ojos con ansia los hombres en las mujeres y las mujeres en los hombres mirándoles de alto a bajo, haciendo anatomía de todas sus facciones de pies a cabeza. . . y para llenar los intervalos de las jornadas y entremeses o para dar fin a la comedia sale a bailar una mujer de estas, pero ¡qué bailes! ¡qué mudanzas! Arrojando la cabeza y también los ojos cuando aquí, cuando allí, hiriendo ya al uno, ya al otro, con tales ademanes, con tales movimientos, con tales saltos, capaces de que en ellas y el auditorio peligre el recato. . . (4-7)

---

<sup>39</sup> En el siglo XVIII hay una crisis del teatro español que René Andioc ha estudiado en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Del lado secular tenemos a Ignacio de Luzán y Gaspar Melchor de Jovellanos, que buscaban reformar el legado de la escuela de Calderón en pos del drama neoclásico francés. En el lado religioso el debate entre jesuitas y el resto de las órdenes.

<sup>40</sup> Todo comenzó cuando Gaspar Díaz en una *Consulta teológica* de 1742 consideró ilícito ver y representar comedias, a lo que contestó el cómico Manuel Guerrero con una *Respuesta* en 1743. Después, Ignacio de Loyola y Eyaguren apoyó a Guerrero en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* de 1750.

<sup>41</sup> Estos jesuitas dicen que la obra teatral puede ser ‘obra virtuosa’ (316) y que si “muchas mujeres usan mal de los afeites... otras usan bien de ellos” (317).

La excitación visual que Garcés evoca se corresponde con otro tipo de excitación sexual que se manifiesta en su eufórica descripción del baile femenino, en las repeticiones (‘cuando aquí,’ ‘cuando allí,’ ‘ya al uno,’ ya al otro’), en la acumulación de acciones (‘arrojando,’ ‘hiriendo’) y de exclamaciones (‘¡qué bailes! ¡qué mudanzas!’). Tras la contemplación del espectáculo femenino, dice Garcés “se levantará en tu fantasía otro nuevo teatro, una sarta de pensamientos motivados de lo que has visto y oído... el ver o asistir a espectáculos es cosa viciosa porque de este modo se *inclina* el hombre a los vicios de la lascivia y la crueldad, por las cosas que en ellos se representan” (mis cursivas 15). Para Garcés la imagen de la bailarina genera pensamientos que inclinan al hombre a ejecutar acciones, así como la proposición *piarum aurum offensiva* (o la pornografía dirían Catherine McKinnon y Andrea Dworkin) ofende y provoca.

Así como el espectáculo de la bailarina, también la fiesta es incentivo de la lujuria pues es, según Arbiol, “inútil risa, pompa del demonio, efusión de la hacienda superflua, perdición de los días, inducción de la concupiscencia, meditación del adulterio, aula de la fornicación, escuela de la gula, exhortación de la torpeza” (201). En su perspectiva, la fiesta es un gasto inútil y la ociosidad que implica abre paso a la concupiscencia y la gula. Georges Bataille enfatiza la incongruencia que habita el discurso religioso, pues censura la fiesta y al mismo tiempo la organiza alrededor de lo sagrado (76). Al igual que Garcés, Arbiol condena la fiesta en tanto contempla a la mujer:

... se desordenan los ojos mirando hermosuras vanas, se desordena la lengua en palabras torpes y canciones lascivas, se desordena el oído percibiendo estos mismos incentivos, se desordena el olfato con los ramos y flores que sirven al adorno y a la profanidad... Se desordena el tacto dándose las manos mutuamente hombres y mujeres de donde se suscita la lujuria ... Últimamente se desordenan los pies con sus ligerezas y mudanzas o por mejor decir se

desordena el que danza de pies a cabeza porque no puede tener la cabeza firme y segura quien trae los pies ligeros y en movimiento continuo. (206)

La repetición de la palabra ‘desorden’ en el párrafo remite a la definición de lujuria como un afecto desordenado. La fiesta como la lujuria es caótica y vertiginosa. Los danzantes no tienen ‘la cabeza firme y segura,’ por lo tanto la danza es desordenada e irracional. Si la danza es desordenada, su desorden amenaza con salir de la fiesta a la calle e instaurar el desorden corporal en el orden social. Susan Reed dice que el baile provoca “political and moral anxiety” porque el movimiento corporal es el signo de que la música tiene el poder de producir una acción (596). Arbiol enfrenta el desorden corporal que tanto teme con el orden implícito en el acto de hacer listas. Así como hace listas que relacionan los sentidos con la fiesta (diciendo cómo ‘se desordenan los ojos, la lengua, el oído, el olfato y el tacto’) de la misma manera hace una lista que relaciona los sentidos y la mujer, formando así una relación entre sentidos, fiesta, mujer y lo infernal:

... los *ojos* deshonestos... amargas mordeduras de basiliscos que matan con la vista... los *oídos* torpes... oyendo maldiciones horrendas, lamentaciones... el sentido del *gusto* que también participó de las torpezas y la maldita lengua que se manchó con palabras deshonestas... el sentido del *tacto*... los baños y estanques de azufre ardiendo donde serán arrojados los demonios. (70)

Arbiol conecta cada sentido con imágenes de la mujer en el infierno: sus ojos son los de un mortal basilisco, sus oídos escuchan eternos quejidos, su gusto es amargo, su olfato es sulfúrico y su tacto disolvente. La vista, dice Arbiol, es “el sentido más puro y resplandeciente de nuestro cuerpo” pero “el que más frecuentemente trae las impurezas y obscenidades a la alma” (198). Arbiol usa aquí el término ‘obscenidad’ en relación con lo que no quiere/debe verse, con lo que debe permanecer fuera de escena por el desordenado efecto que tiene en el alma. El olfato,

por ejemplo, así como es característico de la mujer (oler al pez), también es característico del ser lujurioso. Arbiol describe la lujuria a partir de su olor:

El lujurioso piensa que nada pierde pero el mal olor de sus fealdades no se puede ocultar y a todos llega con desprecio de su persona... El olor de los lascivos y lujuriosos es perverso. Del insigne san Felipe Neri dicen... que a los castos los conocía por el buen olor y a los torpes y deshonestos por la fétida corrupción... de la grande esposa de Cristo, santa Catalina de Sena, escribe también su célebre confesor que si la persona que la visitaba no era casta sino torpe y lujuriosa le daba a la purísima santa virgen un hedor tan intolerable que la provocaba a vómito... Y así acaban sin honra y sin honor como hombres carnales en el hedor de sus impurezas e inmundicias de su corrompida lujuria. (138-139)

Arbiol elabora todo un *sensorium* en donde la evocación de las percepciones crea un sentimiento de repugnancia. Para Arbiol los sentidos son la ventana hacia la mujer y la perdición, por eso recomienda huir de los sentidos y de la mujer “No hay otro eficaz remedio para librarse el hombre de tales mujeres lascivas y perdidas sino atender a Dios y huir de ellas... con femeninas mujeres desenfrenadas la más segura victoria consiste en la fuga. *Fugite fornicationem*” (83).<sup>42</sup> La mujer es la fornicación, ella toma el papel de la lujuria. Pero Arbiol no sólo teme a la mujer (al otro) sino también a sí mismo (a su deseo). Sabe que es “imposible andar en el molino y no pegársele el polvo de la harina a las vestiduras, andar cerca del fuego y no sentir su calor, tocar la pez y no inquinarse la mano. Así lo es tratar con frecuencia y familiaridad a la mujer y no sentir los estímulos de la desenfrenada lascivia” (186). Arbiol aliena en la mujer su deseo pero es suficientemente inteligente para percatarse que de quien huye es de sí mismo: “mi carne es flaca, mi inclinación perversa, el fuego de mi concupiscencia infernal, la leña con que este fuego se ceba mucha y seca,

---

<sup>42</sup> Para mejor ejemplificar su propia misoginia, Arbiol da ejemplos de la misoginia de los Padres de la Iglesia. Dice que san Agustín nunca permitió en su casa a ninguna hermana suya, que san Francisco no conoció a ninguna mujer por el rostro o que san Luis, obispo de Tolosa, nunca quiso hablar a solas con mujeres, más que con su madre y hermanas.

los enemigos que la atizan solícitos y poderosos, y continuas las ocasiones que como viento hacen crecer las llamas de la concupiscencia” (256).

Escapar de la mujer y escapar de sí mismo es la solución que propone Arbiol y esta solución se materializa en la clausura de los sentidos, que Dios “aparte los ojos de cualquiera cosa que pueda ablandar la constancia de mi corazón, cierre mis oídos a palabras livianas, refrene mi lengua... ame la aspereza de mi cuerpo, huya de tratar con mujeres porque el verlas daña mi corazón, oírlas le retrae, hablarlas le inflama, tocarlas le enciende y cualquier trato suyo es lazo para el batón” (256). Clausurar los sentidos es dejar de existir, es frenar la percepción del cuerpo, la relación del individuo con el universo. Al querer clausurar los sentidos, el padre Arbiol no sólo desprecia las sensaciones que estos sentidos le proporcionan sino el principio mismo de tener un cuerpo.<sup>43</sup>

En sus *Excelencias de la virtud de la castidad* de 1601, fray José de Jesús María sintetiza toda la retórica patrística sobre el cuerpo al decir que es “una bestia con un serón de estiércol a cuestras, piélagos de inmundicias, un manantial de cieno, una carga de mal olor, una laguna de aguas cenagosas, que siempre están echando vapores pestilentes, un charco de hediondez, un albañar viscoso, un seno de podre, un costal de gusanos y una tina abominable de veneno torpe” (citado en Sarrión 48). Al igual que Arbiol, fray José de Jesús María describe al cuerpo a través de su olor nauseabundo o de su consistencia viscosa (ni líquida ni fluida) creando en el lector un sentimiento de repugnancia. Para Arbiol o fray José, la mujer y el cuerpo son repugnantes. Coinciden en ello con San Agustín quien dijo que “entre las heces y los

---

<sup>43</sup> Para Arbiol, es preciso la mortificación de la carne porque dado que la carne “desea el bien puramente deleitable” si se le deja puede que “se vuelva contra su mismo dueño” (189-90). Por ende, recomienda ayunos, abstinencia y azotes y si la mortificación corporal no funciona hay que mortificar el pensamiento con la idea de la muerte, pensar el cuerpo como un “pasto de gusanos” o en el “gusano que por toda la eternidad ha de roer tu alma y cuerpo” (242, 249).

orines nacemos” [Inter faeces et urinam nascimur”]. La mujer es el epítome del asco pues da la vida y con ella la muerte, su vagina es el umbral en donde el ser inicia ese largo proceso de descomposición que se llama vida.

El temor de Arbiol es el reverso de su deseo. Arbiol, como Galindo o Garcés, censura a la mujer que lo excita y su discurso es un discurso excitado pues conjura con delectación morosa el embriagante escote, el pie luciferino o la arrojada danza sólo para expulsarlos, para desaparecerlos y protegerse. Arbiol, Galindo, Garcés o fray José de Jesús María buscan neutralizar el poder que tienen la mujer, el deseo o el cuerpo pero caen rendidos ante sus influencias. Condenan los vestidos pero se detienen en sus detalles. Hay en todas sus evocaciones un placer ante la imagen que sólo sus adjetivos negativos desestabilizan. Al abundar en las descripciones, en la hipérbole, en la repetición de los motivos, en el acopio de los epítetos, es posible observar una excitación que va en contra de su propio programa, pues ellos repelen el exceso y son retóricamente excesivos, repelen la propagación de lo que han llamado obsceno y lo publicitan.

### **“Lenguas de fuego:” La censura y Luis de Góngora**

En la mirada de Arbiol, la mujer es sucia como la pez y hiede como el pez. No son nuevos estos envíos del terreno de la moral cristiana al universo de los sentidos. Joan de Pineda, el censor de las *Obras del Homero Español* de 1627, la primera edición póstuma de las obras de Luis de Góngora y Argote publicadas por Juan López de Vicuña, describe la ‘musa picaril’ gongorina a partir de olores, dice que una décima satírica es “maloliente,” que la IV “huele mal” y que el romance satírico

“huele peor” (AHN, Inq. 4467.23).<sup>44</sup> A continuación analizo las dos censuras que recibieron las *Obras del Homero Español* para mostrar cómo la censura siempre muestra una política de ocultamiento y desvelamiento y una complicidad entre el censor y el autor censurado, esto es, una política del nombre que (des)cubre a un autor en razón de una solidaridad entre estados. Paralelamente, investigo en la poesía prohibida de Góngora el alienamiento y la complicidad de este autor con los clérigos, pues su obra muestra una tensión entre lo burlesco y lo moral, entre la desmitificación y la ratificación de la intolerancia, entre identificarse con la carnalidad del clérigo y alienarlo llamándolo un “hereje de bragueta.”

La tensión entre lo burlesco y lo moral se manifiesta en las últimas décimas del volumen, que fueron censuradas por Joan de Pineda y que Dámaso Alonso ha considerado apócrifas, aunque no difieran del conjunto de la obra. La reacción de Dámaso Alonso al ilegitimizarlas me parece una segunda vuelta en el proceso de saneamiento de la imagen de Góngora, es decir, que tras la campaña de la Inquisición de proteger a Góngora, Alonso busca de nuevo proteger al hombre y su nombre de su obra. La censura de Joan de Pineda fue la censura definitiva de la obra gongorina y promovió, tras la prohibición de las *Obras del Homero Español*, la edición de Gonzalo de Hoces y Córdoba, *Todas las obras de don Luis de Góngora* en 1633. Dámaso Alonso, en su introducción a la edición facsimilar de las *Obras*, cuestiona la legitimidad de los últimos diez poemas y considera que tienen “muy posible carácter apócrifo... para nuestro gusto y nuestro sentido del estilo de Góngora no son suyas; y lo mismo dijeron amigos de Góngora del siglo XVII” (XLIX, LI). Alonso conecta la censura de Pineda con su argumento y dice:

---

<sup>44</sup> También dice que la letrilla burlesca I es “poco limpia,” que el soneto satírico III es “inmundo” y que el XXIV y el soneto burlesco II son “sucios.”

Las censuras recaen con especial insistencia sobre esas poesías últimas del libro. Es en esos últimos folios donde se contienen las procacidades, y la crítica tosca, y aún soez y rudamente clara, de estados, y en especial del estado religioso. La musa de Góngora también se deslizó muchas veces por esas pendientes: cuando lo hizo fue sin abdicar de su señorío, sin ocultar nunca la cultura del poeta y su ingenio; de tal modo que el juego conceptual eliminaba demasiada crudeza o la excesiva transparencia de la expresión. (LIII)

Alonso defiende a la musa de Góngora de ser picaril en exceso, niega que sea ‘tosca,’ ‘cruda,’ ‘procaz’ o ‘soez’ y la describe como algo ‘señorial.’ ¿No se resiste Alonso a ver un Góngora picaril?, ¿no hay una intención de eufemizarlo? Mercedes Blanco dice que Góngora, antes que Quevedo, fue el poeta satírico “más apreciado de su tiempo” (11).<sup>45</sup> Considerándolo el pionero del culteranismo, Góngora parece un autor sombrío de poco humor. No obstante, su poesía además de ser amorosa, sacra, heroica o fúnebre, fue en gran parte satírica y burlesca. De los 327 poemas que aparecen en las *Obras*, un tercio son satíricos o burlescos. Al contrastar las últimas diez composiciones con el conjunto de su obra vemos que si bien ocho de las diez últimas letrillas son censuradas, también se censura un 50 % (5 de 10) de las letrillas burlescas y un 42 % (6 de 14) de los romances burlescos, textos que aparecen en medio del volumen.<sup>46</sup> Estos porcentajes sólo muestran que la ‘procacidad’ y la ‘crudeza’ de Góngora no sólo aparecen en las últimas diez composiciones sino en toda su obra.

La censura que hace Joan de Pineda nos permite acceder al Góngora picaril que Alonso se niega a ver. Con las lecturas de Alonso y Pineda vemos que aparece en

---

<sup>45</sup> Mercedes Blanco dice que en la época de Góngora había “literatos hostiles [que] suelen tacharlo de maldiciente y deslenguado” (12). La vena satírica de Góngora ha sido analizada por Robert Jammes, James M. Ford o Diane Chaffee-Sorace.

<sup>46</sup> Siguiendo en importancia están las censuras de los sonetos satíricos y burlescos, a razón de un 25 % (6 de 24 y 4 de 15, respectivamente) y los versos sacros en un 40 % (2 de 5). La censura de los versos sacros nada tiene que ver con la ‘procacidad’ o la ‘crudeza’ sino con la ortodoxia cristiana. En estos textos Góngora toca puntos álgidos como la Concepción o la Pasión.

la crítica y en la censura de Góngora una política del nombre, esto es, una doble dinámica de (in)visibilidad del nombre (Góngora) que se encuentra condicionada por la complicidad entre crítico/censor y el autor censurado. Ya desde el índice de Quiroga de 1583, la Inquisición buscó exculpar al autor cristiano de la mala reputación de sus obras y prefirió culpar a los enemigos de la fe. El edicto de Quiroga dice que si se encuentran censuradas las obras de ciertos autores cristianos es por haber sido víctimas de múltiples abusos:

... o son libros que falsamente se los han atribuido no siendo suyos, o por hallarse (en los que lo son) algunas palabras y sentencias ajenas que, con el mucho descuido de los impresores o con el demasiado cuidado de los herejes, se las han impuesto, o por no convenir que anden en lengua vulgar, o por contener cosas que aún los tales autores píos y doctos las dijeron sencillamente y en el sano y católico sentido que reciben la malicia de estos tiempos las hace ocasionadas para que los enemigos de la fe las puedan torcer al propósito de su dañada intención. (2)

Quiroga dice que los autores cristianos sufren por causa de las falsas atribuciones, de los impresores descuidados, de los herejes que ‘imponen’ errores a sus obras o de los lectores que no son ni serán capaces de aprehender el ‘sano y católico sentido’ de las mismas. En resumen, es un problema de medios de circulación, de impresión y de lectura. El índice de Quiroga busca entonces proteger la memoria del autor católico. El de Sotomayor, por su lado, defiende el uso del anónimo pues dice que “muchos hombres doctos y santos... han sacado a la luz libros muy útiles, callando sus propios nombres por huir la vanidad o por otras razones cristianas” (2). Paradójicamente el índice de Sotomayor condona que los autores hayan callado su nombre por razones que, ulteriormente, sólo buscaban escapar la censura. En términos generales, el objetivo del anónimo es escapar la censura y no hacer gala de la humildad (“huir la vanidad”) como cree Sotomayor.

La política del nombre aparece en la censura de las obras de Góngora y en las obras mismas, y vincula el caso de Góngora con el de Quevedo, al respecto de exonerar y culpar, de esconder o revelar, de privilegiar el anonimato o afrontar el nombre. El 26 de enero de 1628, el capellán mercedario y calificador Hernando Horio envió una carta a la Inquisición de Corte denunciando “un libro de poesías que llaman el *Homero Español* que recogió Juan López de Vicuña, dedicado al ilustrísimo y reverendísimo señor don Antonio Zapata, cardenal de la Santa Iglesia de Roma, inquisidor general” por hallarse en él proposiciones “obscenas y deshonestas, indignas de que se dedicasen a tan gran príncipe, indignas de la dignidad que representa” (AHN, Inq. 4467.23).<sup>47</sup>

Horio se enoja por la osadía del editor de haber dedicado un volumen de semejante tono al cardenal inquisidor Zapata: “indecentísimo para ser impreso y dedicado al señor cardenal inquisidor, fue muy grande atrevimiento el imprimirse.” Hace en su denuncia la calificación de 11 poemas, seis de los cuales serán igualmente censurados por Joan de Pineda. Al comparar las calificaciones de Horio y Pineda, su divergencia indica la contingencia del proceso de lectura y de la censura inquisitorial. Horio coincide con Pineda en censurar cuatro de las diez letrillas últimas—las que Alonso considera apócrifas; pero el resto de sus censuras no son contempladas por Pineda quien, no obstante, censura 39 poemas, un 12 % del conjunto de la obra.

Horio se enfoca en la escritura sagrada que usa Góngora, especialmente en la referencia a las lenguas de fuego del Pentecostés que descendieron sobre los apóstoles el quinto día después de la Resurrección. Entre los poemas que denuncia aparece el soneto satírico XII que se burla de las academias literarias del siglo XVII. En él una

---

<sup>47</sup> Todas las notas siguientes del proceso inquisitorial vienen de este mismo documento y de la misma manera opera en los siguientes capítulos.

mula dice que quiere estar en la “Academia de la gula” porque allí “en lenguas de fuego hablan todos” (23.1). Los apóstoles son sustituidos por los pedantes poetastros. El segundo poema es una décima burlesca que habla de una congregación de tahúres, entre ellos Peralta que llega “hablando en lenguas de fuego”—por decir alcoholizado (63.1). En la yuxtaposición de lo sagrado y lo profano que muestran los poemas hay una trasposición de la ‘lengua de fuego’ que vuelve al apóstol en un pedante o un tahúr y a los pedantes o tahúres en apóstoles.

No obstante, hay otros poemas que también refieren las lenguas de fuego y que se le ‘escapan’ a Horio: hay una décima satírica que se burla de una anciana muda que quería profesar como monja “en día / que tantas lenguas envía / el espíritu de Dios” (59.1) y en el romance lírico XII el yo poético habla al Castillo de San Cervantes y le increpa estar ahora “mal fuerte, peor dispuesto” (87.1) cuando antaño “hablaste en lenguas de fuego” (87.2), es decir, cuando antes espetó cañonazos. El hecho de que unas lenguas de fuego fueran censuradas y otras no, nos lleva a preguntarnos por qué. ¿Es que hay zonas textuales, en la lectura de Horio, con mayor propensión a la censura?, ¿es que las zonas que fueron más censuradas fueron aquellas que privilegiaron el registro burlesco y/o satírico? ¿o es que tal incongruencia se debe a la contingencia propia de todo proceso de lectura?

Es significativo que Horio centrara su censura en el motivo religioso de la ‘lengua pentecostal’ y que Pineda, el censor oficial de las *Obras*, lo haya pasado casi completamente por alto.<sup>48</sup> Esto nos dice que la atención de Pineda no se enfocaba

---

<sup>48</sup> El resto de las censuras de Horio—no incluidas en Pineda—son una décima satírica en donde personajes clásicos y medievales habitan los arrabales de Madrid (59.2) que “por obscena demasiado, no la refiero;” una décima burlesca que habla del traspaso de unas ciruelas (63.2)—“desvergonzada, obscena y deshonesto, irrisoria del estado religioso, indigna de decir, cuanto más de imprimirse”—y la letrilla burlesca XII que tiene el estribillo “Bien puede ser... No puede ser” y que, según Horio, “contiene algunas palabras deshonestas y obscenas y contra las buenas costumbres.”

estrictamente en lo religioso sino en otros aspectos, especialmente en la relación que se establecía entre el autor y la obra. Al final de su denuncia, Horio se percata de la poca sistematicidad de la censura, ya que dice que pese a que el volumen de las *Obras* tiene las censuras del padre Juan Gómez y la aprobación del maestro Vicente Espinel, es de notar que “las proposiciones erróneas, temerarias, malsonantes, heréticas y escandalosas que se han referido... ni se leyeron ni se ponderaron.” La misma acusación puede hacerse al mismo Horio, quien reconoció sólo 11 de 39 poemas que Pineda o a Joan de Pineda quien reconoció apenas seis de los 11 poemas que Horio denunció.

Joan de Pineda, principal redactor de los índices Sandoval y Zapata, y al parecer acérrimo enemigo de Góngora,<sup>49</sup> sustituyó a fray Juan de Agustín como censor oficial de las *Obras*.<sup>50</sup> El 12 de junio de 1628 Pineda envía a la Suprema ocho puntos aclaratorios y la censura pormenorizada de 39 poemas. Si la denuncia de Horio enfatiza la dedicatoria al cardenal Zapata, la censura de Pineda destaca la aparición y desaparición del nombre de Góngora. La primera de las cosas que Pineda censura es que Vicuña haya dado a luz este volumen

... contra la honra y reparación del autor y haberlo impreso y publicado es haberle hecho manifiesto agravio, porque el autor, mirando prudentemente por su honra, no quiso ni permitió en su vida que sus obras se imprimiesen, por lo mucho que desteñían de la dignidad y decencia de su estado de sacerdote prebendado... Y consta no haber querido ni permitido el autor que se imprimiese ni publicase, por lo que el recopilador de este libro dice en la foja 6

---

Justificar la inclusión de estos poemas es tarea difícil aún para el mismo Horio quien, aunque abunda en otras censuras, en estas recurre a la calificación general sin argumentación.

<sup>49</sup> Dámaso Alonso cuenta que la enemistad entre Luis de Góngora y Joan de Pineda se originó por 1610, a partir de una justa poética en honor de san Ignacio en Sevilla. “A ella don Luis envió un soneto de pie forzado, *En tenebrosa noche* (fol. 34 v.), el cual fue pospuesto a uno de Jáuregui” (XXXIX). Joan de Pineda estaba en el jurado y Góngora se burló del dictamen en un poema diciendo que había estado en una “justa injusta... expuesto a la sentencia de un padre azafranado,” un jesuita que tenía—jugando con el nombre de la orden—más de ‘tea’ (de lumbrera) que de ‘tino’ (de prudencia o sentido común) (XXXIX).

<sup>50</sup> La calificación se había enviado a fray Juan de San Agustín pero Joan de Pineda fue quien la elaboró.

“que la modestia del autor no permitió que anduviesen en público” y en la foja 4 en la dedicatoria “que la modestia del autor fue tanta, que viviendo llegó a ser el aborrecimiento y desesperación de los verdaderamente estudiosos, porque casi con pertinacia les defendió la fácil y agradable comunicación de sus obras, de que no gozaran, si las permitiera a la estampa” y así el mismo recopilador confiesa que ha sido inmodestia suya el haberlo impreso y publicado contra la modestia y vergüenza del autor que es don Luis de Góngora, el cual ni es en el título, ni en otra parte del libro se lee, sino sólo una vez en la dedicatoria. (AHN, Inq. 4467.23)

Efectivamente, tras el epíteto “Homero Español” se esconde Góngora y su nombre sólo se menciona en el ofrecimiento al cardenal Zapata, en una estrategia que Pineda condena porque Vicuña estuvo “pretendiendo (como se puede sospechar) con esta sombra encubrir la indignidad de la obra, aunque con esto la descubrió más.” Y acierta Pineda porque fue la dedicatoria al cardenal Zapata lo que interpeló a Horio. Pineda, por su parte, parece menos conmovido por la irreverencia de los poemas que por la acción del editor de haberlos dado a la imprenta. En otras palabras, Pineda disculpa que el sacerdote recurriera a la ‘musa picaril’ pero no disculpa que el editor la hiciera circular. Como Georges Bataille dice, la prohibición admite la transgresión con la única salvedad de que no arme un escándalo (242).

El nombre de Góngora y el del cardenal Zapata aparecen y desaparecen en las *Obras* y su censura. El nombre de Góngora desaparece del título pero aparece en la dedicatoria y aunque aparece en la censura, desaparece del edicto. El del cardenal Zapata aparece en la dedicatoria pero desaparece del proceso inquisitorial. En la censura de las *Obras*, Pineda también reprende que el poeta haga visibles ciertos nombres pues “nombradamente nota e infama a personas conocidas y particulares”—especialmente a la reina Isabel de Valois, el presidente Manso, el alcalde Bravo, el

duque de Umena y al mismo Quevedo.<sup>51</sup> No sólo satiriza personas identificables sino también ciudades como Valladolid, Jaén, Baeza, Toledo o Córdoba, y países como Italia.<sup>52</sup>

No obstante, Pineda no se percata de que hay más personas y lugares satirizados: Quevedo también aparece en el soneto IV y pasa desapercibido.<sup>53</sup> Si destaca al presidente Manso o el alcalde Bravo, no lo hace con las menciones del conde de Fuentes o con el duque de Alcalá de los Gazules, que aparecen en los sonetos burlescos VIII y XII, respectivamente. Aún más, el censor busca defender Toledo, Jaén, Baeza y Córdoba pero no se escandaliza ante esta décima satírica en contra de Galicia:

O montañas de Galicia:  
cuya (por decir verdad)  
espesura es suciedad,  
cuya maleza es malicia.  
tal que ninguno codicia  
besar estrellas pudiendo,  
antes os quedáis haciendo  
desiguales horizontes.  
Al fin gallegos y montes,  
nadie dirá que os ofendo. (59.1)

¿Tienen algo que ver las afiliaciones geográficas del censor, originario de Sevilla, con una censura que condena el escarnio de las ciudades andaluzas y que

---

<sup>51</sup> En la censura pormenor dice: “Fol. 20. p.1. El soneto 2, que es de Isabel de la Paz, y dende que comienza, *De pajes fue el orinal*, eta., muy indecente. –Fol. 20. Pág. 2. es contra don Francisco de Quebedo, demás de nombrar y señalar persona, es muy picaril, y inmundo... Entre los burlescos... --Fol. 26. p. 2. soneto al Duque de Vmena, nota a Francia de comedores y bebedores, y también a sus altezas... --Fol. 29. p. 1. soneto 13, no habla bien del Presidente Manso, ni del Alcalde Brabo.”

<sup>52</sup> “—Fol. 21. Dize mal de Córdoba, por el túbulo que hizo a las honrras de la Reyna doña Margarita... --Fol. 25. El soneto 24., que comienza, *Las no piadosas*, eta. Es suzio, y nota a Italia de mal pecado... Entre los burlescos... --El soneto 4. Afrenta a Jaén, y a Baeca, de los pobres túbulos y honrras reales que hizieron... Entre los Romances lyricos. –Fol. 86. p. 2. y 87. p. 1. Romance 12., que comienza *Castillo de un Cervantes*. Es maldiziente de Toledo, y de sus casados.”

<sup>53</sup> Hay una conexión entre el soneto satírico III titulado “A Don Francisco de Quevedo que quiso traducir un libro en Griego, que no entendía” y el soneto IV en donde lo describe como el que “duerme en Español y sueña en Griego” por mencionar la traducción de Quevedo del *Manual* de Epicteto (21.1).

soslaya el escarnio de la gallega? Sólo podemos destacar la poca sistematicidad en su trabajo. Las últimas letrillas resultaron ‘escandalosas’ para nuestros críticos o censores, pero hay otros poemas en el volumen de las *Obras* que pudieron haber llamado su atención y no lo hicieron. Ya he mencionado en los sonetos satíricos, el soneto XII que refiere las ‘lenguas de fuego’ de la Academia de la gula y que pasa desapercibido (23.1); lo mismo sucede con el soneto XII que describe el auto de fe de Granada y se burla de la escenificación inquisitorial al describir junto a “dos torpes, seis blasfemos... [la] corona de un fraile mal abierta” (25). El soneto X refiere la “capilla cagalona” de unas monjas (28); la letrilla II habla del ‘ojo’ del culo de Clavellina, la cual “por el ojo huele” (68.1) o la letrilla VI en donde el yo poético dice que ha de dar “libertad a mi lengua / y a sus leyes una higa.../ Bien sé que me han de sacar / en el auto con mordaza” (69.1). Dar la higa a las leyes es insultarlas y de nuevo menciona la pena inquisitorial de salir a la plaza pública para el auto de fe con mordaza. Finalmente se le escapa al inquisidor, en el rubro de lo sexualmente escandaloso, la letrilla VII que tiene el estribillo “Bien puede ser.../ No puede ser” cuando refiere “que la viudad en el sermón / dé mil suspiros sin son / bien puede ser / mas que no los dé a mi cuenta / porque sepan dó se sienta / no puede ser” (69.2).

La censura, por lo tanto, nos muestra la contingencia propia de todo proceso de lectura. Para todo lector siempre hay fisuras, fracturas, hendeduras a través de las cuales van a escaparse algunos textos. De la misma manera algunos poemas de Góngora se dieron a la fuga y escaparon la diligencia del examen censorial. La censura de Pineda pormenoriza, del conjunto de las *Obras*, 39 poemas entre los cuales destacan—por su número—los sonetos, los romances y las letrillas satíricas y

burlescas.<sup>54</sup> Especialmente Horio, Pineda y Alonso coinciden en enfocar su atención en las letrillas finales que aparecen con el título de “Poesía varia.” La letrilla es una forma poética que pertenece a la vena del verso popular.<sup>55</sup> De todas las letrillas que aparecen al final, sólo la décima llamada “Dulce musa picaril” carece de estribillo.<sup>56</sup> La letrilla privilegia el estribillo—generalmente sacado del refranero popular—así como el tono satírico y burlesco. Ello explica que en la “Poesía varia”—esas diez composiciones finales—haya nueve con estribillo, siete de las cuales fueron prohibidas.

¿Hay una coincidencia entre la naturaleza de las últimas composiciones (populares, satírico-burlescas) y la incidencia de la triple censura de los dos calificadores y de Alonso? Me gustaría pensar que pudo jugar un rol capital el uso de la letrilla en tanto adherente al registro popular-satírico-burlesco ya que la censura ponía especial atención al registro popular que mezclara lo sagrado y lo profano (recuérdese la regla X de Quiroga) y la sátira y la burla contra el prójimo y los estados. La censura de Pineda enfatiza el problema de lo popular ya que “cuanto por ser en vulgar, y en verso y composición, y chistes y refrancillos ridículos, es más fácil

---

<sup>54</sup> Son: dos sonetos amorosos—uno de ellos por el uso de la hipérbole erótico-sagrada—; ocho sonetos satíricos; cuatro burlescos; dos sacros—por hablar de la Concepción de María y la Pasión de Cristo; una décima satírica; cuatro letrillas burlescas; un romance amoroso; un lírico; un satírico; 15 “romances burlescos”—como los llama Pineda, entre los cuales hay seis romances burlescos, seguidos de *La Tisbe* y ocho de las diez letrillas finales. Estas letrillas finales—que en realidad son ocho acompañadas de dos décimas y con el título de “Poesía varia”—son las que, de acuerdo con Alonso, serían apócrifas. Estas letrillas aparecen al final y fuera de la clasificación que el mismo editor había establecido: sonetos, canciones, octavas, tercetos, décimas, letrillas y romances. Esto podría dar ánimos al argumento de Alonso de ‘adición’ pero también podría explicarse a partir de la premura de López de Vicuña de sacar a luz las obras antes de que otro—como Hoces—se le adelantase.

<sup>55</sup> Gaspar Garrote Bernal dice que Góngora ensarta coplas que se mantienen unidas a través de un estribillo, lo que lo acerca al registro popular y garantiza la vida del poema *a posteriori* en el mismo registro, pues habría la posibilidad de que se hicieran recombinaciones de sus coplas (380).

<sup>56</sup> El estribillo no es exclusivo de estas “poesías varias.” Aparece en 61 composiciones en total, a saber, en una décima lírica, dos satíricas, tres letrillas líricas, siete satíricas, diez burlescas, 20 sacras, cuatro romances amorosos, nueve líricos, dos satíricos, uno burlesco y dos sacros. La poesía sacra sobresale, ya que 20 de las 21 letrillas sacras y dos de los tres romances sacros poseen un estribillo. Esto se entiende dentro de la *contrafacta* que mezcla el registro popular con el contenido sagrado.

de haber y aún más apetitoso de leer, y de acordarse y repetir, en conversación y fuera de ella.” El peligro de la lírica popular reside, para Pineda, en su capacidad de permanecer en la memoria y, por ello, de propagarse más fácilmente que el texto impreso. Las últimas letrillas de las *Obras* muestran esta capacidad de ser fácilmente memorizadas, especialmente por el uso de estribillos.

En las últimas letrillas se condensan muchos de los temas que desarrolla Góngora en el resto del volumen: el desprecio de corte, alabanza de aldea<sup>57</sup> o el escarnio en contra de las mujeres. Especialmente en las últimas letrillas aparece otra dimensión de la “lengua de fuego” que tanto escandalizó a Horio. Esta no es la lengua pentecostal sino *otra* lengua que usa Góngora y que está igualmente enardecida. La imagen de la ‘lengua de fuego’ sirve como una excelente metáfora para entender la vena burlesca y satírica de Góngora. Para Góngora, la sátira, la burla y la poesía son medios para la búsqueda de la verdad. En el soneto heroico XII dice al Marqués Ayamonte que quiere “consagralle la humilde Musa Mía / que cantó burlas y eterniza veras” (4), lo que significa que para Góngora el poema (y la burla) es un vehículo epistemológico. Más adelante, en el mismo soneto y en un tono que desafía las reglas y métodos del expurgatorio, dice:

Ya de mi dulce instrumento  
cada cuerda es un cordel,  
y en vez de vihuela él  
es potro de dar tormento,  
quizá con celoso intento  
de hacerme decir verdades  
contra estados, contra edades,  
contra costumbres al fin. (60.1)

---

<sup>57</sup> En una letrilla el poeta relata los “milagros de corte” (y expresa la decepción de un Góngora que iba y venía de Córdoba a Madrid buscando el favor de los potentados para sus familiares). Ahí denuncia el problema de los nombres y las apariencias “Y que Mendoza se llame / por lo que tiene de hurtado... Y que se llame Guevara / el que no es más que ladrón” (156). El mismo tópico vuelve en la letrilla con el estribillo “Corre Carillo que presto vendrás” (159) que recomienda a un campesino ir a la corte sólo a gastar y a ver “Altezas por las paredes / verás, y si te desvías / toparás mil Señorías, / y verás pocas mercedes” (160).

El verso es un ‘potro de tormento’ como el potro que utiliza la Inquisición para obtener la verdad. Además, esta verdad ataca todos los estados. Aquí recordemos que la regla XI del índice de Sandoval de 1612 prohíbe los libros que sean en “escarnio... de los estados eclesiásticos y de las religiones” (6). El yo poético, por su parte, está desafiando esta regla al dirigir su verso contra ‘todos’ los estados. No obstante, el poeta que vuelve su poema un potro de tormento, en una décima burlesca se retracta de su osadía y se contenta con ser poeta de corte:

No hagamos el instrumento  
pulpito de pesadumbres,  
que esto de enmendar costumbres  
es peligroso y violento.  
Nuevo dulce pensamiento  
rasgue cuerdas al laúd,  
sea fiscal la virtud  
de los vicios, que yo en suma  
soy fiador de mi pluma  
y alcalde de mi salud. (62.1)

El poeta se desdice en el intento de corregir las costumbres por el peligro que esto implica para su ‘pluma,’ es decir, para su reputación y especialmente para su ‘salud.’ Entre el soneto heroico y la décima burlesca emerge una tensión entre el callar y el hablar en la poética de Góngora, entre el reformar las costumbres y el conformarse con su rol de poeta cortesano. Esta tensión también es posible verla en su poesía condenada, especialmente cuando los poemas hablan del problema de la sexualidad clerical. En un lado del espectro, Góngora aboga por el reconocimiento del impulso sexual del estado eclesiástico y en el otro, ataca a los clérigos que responden a sus deseos. Por ejemplo, en las letrillas que tienen como estribillo “Válgame Dios, qué ventura” o “toda la lana es pelos,” el yo poético dice “no hay lego que no sea fraile / ni fraile que no sea lego / todos son hombres al fin” (156). Es decir, el poeta

reconoce el lado carnal del estado eclesiástico que asemeja con el lego, es decir, el ayudante de los conventos o monasterios que no tenía voto de castidad y que podía tener relaciones amorosas y sexuales. Asimismo, en el romance burlesco VIII el poeta pide a las mujeres “que no sepultéis el gusto / en capillas y que a los / bonetes queráis las bonitas” (108), en donde la metonimia “bonete” refiere al clérigo que debe ser querido por las “bonitas.” No obstante, este espacio de tolerancia que se crea en algunos poemas, tiene como contraparte la “lengua de fuego” que se encuentra airada en contra de los clérigos solicitantes de sexo, a quienes llama ‘la secta de los herejes de bragueta.’

En las dos últimas décimas de las *Obras* emerge la tensión entre el reconocimiento de la sexualidad del clérigo y su condena. Estas dos composiciones se separan del conjunto de las letrillas por su forma (décima espinela), su extensión (19 y 11 décimas) y su contenido. En las décimas que inician “Dulce musa picaril”—y que fueron censuradas tanto por Horio como por Pineda—el yo poético denuncia la solicitud de sexo usando su ‘lengua de fuego,’ pues pide a su ‘instrumento lírico’ que:

... que el chorro de tu corriente  
rempuje versos feroces,  
porque en casos tan atroces,  
quiero ser fiero poeta  
contra los de aquella secta,  
que amor en su inquisición  
los declara con razón  
los herejes de bragueta. (158.1)

El poeta decide ser feroz en contra de los ‘herejes de bragueta,’ una ‘secta’ que comete herejías sexuales y que no está siendo castigada por la Inquisición sino por el Amor. Aunque sustituya la Inquisición por el Amor, ambos organismos buscan el castigo y la reconvención, por lo tanto su poema vuelve a ser el ‘potro’ inquisitorial.

Aunque la referencia a los ‘herejes de bragueta’ es vaga y el poeta no los nombra—y de nuevo viene aquí la ausencia/presencia del nombre—el yo poético se refiere a los clérigos solicitantes y da varias pistas, por ejemplo, cuando se pregunta “¿En que ley puede caber /... / que guste de hembra / quien no puede ser macho.” (158). O cuando habla de cómo se ganan el afán de la feligresía “... y porque alabó a San Juan / en el sermón de su día, / su celda es confitería / a costa de delincuentes” (158). La ira en contra del estado eclesiástico culmina cuando el poeta los llama “necios devotos” (157.2) y pide al Amor “condénalos a quemar” pues por sus “necesidades... / a pie se van al infierno” (158.1).

Sin embargo, hay en este poema el nudo de la tensión entre la burla y la moral, pues así como se habla de una alteridad que es el ‘hereje de bragueta’ asimismo hay un cambio de persona gramatical que va de la tercera a la primera persona del singular, del ‘hereje de bragueta’ al yo poético. En este mismo poema el poeta dice que muere por varias damas: por la doncella (“que apenas abrió la puerta, / cuando también quedó abierta / la puerta principal de ella”), por la casada (“y el marido se recate / de que el melón no se cate / cuando no quedó tajada”), por la soltera (“ y del otro que la mantiene /...porque él se huelgue de enfrente / y yo me huelgue de lado”), por la beata (“que amor por lo santulario, / también a veces me mata”) y por las viudas (“porque... ningún riesgo aventura / el que más con ellas dura: / que aquellas tocas de paz / son fianzas de la haz / y de la cárcel soltura”).

Si yuxtaponemos el poeta (prebendado) y el yo poético nos damos cuenta cómo Góngora condena al ‘hereje de bragueta’ y él es un ‘hereje de bragueta.’ Condena al solicitante pero desea estar amancebado (vivir con alguien) o tener una barragana (una amante). Pineda conecta el yo poético y el real y por eso dice que el prebendado de Góngora no debe hablar de amores porque, siguiendo a San Bernardo,

esas chabacanerías “en boca del sacerdote son blasfemias.” Pineda yuxtapone a Góngora con el yo poético y condena los poemas en los cuales el yo poético es amoroso, pero no sistemáticamente, porque entonces todas las composiciones amorosas hubieran sido prohibidas. Es sólo cuando ese yo poético muestra su condición de prebendado que el censor se escandaliza, cuando Góngora como clérigo habla de amores.<sup>58</sup>

La última décima que inicia “Todo el mundo está trocado,” también censurada, hace eco de la “Dulce musa picaril,” pues en ella se atacan de nuevo las relaciones sexuales de los clérigos: “Los clérigos de este año / son como de Iglesia Griega, / que alguno de ellos riega / tres jardines por un caño,” en donde jardines o *hortus* refiere al sexo femenino; o en la secuencia: “A un fraile que hizo voto / de pobreza y castidad, / tendrá por honestidad / el ser del sexto devoto / y con ver que no hay un coto / desde el nacer al morir, / querrá mandar y subir / a grave paternidad: / mas si su comunidad / no aprueba lo que hiciere, / será lo que Dios quisiere” (159), en donde se juega con la ambivalencia de la palabra ‘padre’ que refiere el padre espiritual y el carnal, y con la cercanía entre ser ‘devoto del sexto’ y ser ‘devoto del sexo.’ Aún más que en la “Dulce musa picaril,” en “Todo el mundo está trocado” se quiere moralizar al clérigo. Esto nos habla de una alteridad que Góngora condena—la alteridad del clérigo solicitante—y de una identidad que favorece (la del clérigo enamorado).

Hay entonces en la poesía burlesca y satírica de Góngora una tensión entre lo que la comunidad condena (los ‘herejes de bragueta’) y lo que el cuerpo demanda

---

<sup>58</sup> Esta yuxtaposición del yo poético y el real en la visión del censor se repite en la censura del romance amoroso III que Pineda prohíbe porque el poeta “cuenta de sí mismo que estuvo de una malamigado dos años y no aborrece sino predica su pecado.” En este romance, el poeta se presenta como enamorado de una mujer, con quien “ya iba quedando en cueros” hasta que sus intenciones fueron cegadas por un “palo de brasil” (un hombre) en quien se encaramó la “lujuriosa vid” (una mujer) (80).

(‘todo fraile es lego’). En “Dulce musa picaril” hay una denuncia en 11 décimas y una autodelación en siete—al decir ‘quiero dama’ (158). En “Todo el mundo está trocado” ya no hay sino la denuncia de “los clérigos de este año” (159). Entre la identificación y la alienación, estas décimas exponen una crisis entre la moral y el cuerpo del poeta. Para separarse de su cuerpo, Góngora se distancia con la ayuda de la sátira.<sup>59</sup> Baltasar Gracián nos dice que quien gusta del “arte de dorar las verdades” es aquel que “pinta lejos lo que está muy cerca, propone en extraño sujeto lo que quiere condenar en el propio, apunta a uno para dar en otro... y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención” (396). Esta distancia la establece el yo poético gongorino al mirar desde arriba, como el diablo cojuelo de Luis Vélez de Guevara, cuando dice: “Como estoy subido en alto / mil cosas miro y contemplo, / unas que me causan risa, / y otras que me ponen miedo” (156). La risa y el escarnio van en contra del ‘hereje de bragueta,’ pero el miedo está encerrado en la máxima “todo lego es fraile y todo fraile es lego,” es decir, en el reconocimiento de las propias pulsiones sexuales. Al decir que el fraile es lego, el poeta aboga por el reconocimiento de la sexualidad del estado eclesiástico en un momento (la Contrarreforma) en el cual se consideraba el celibato como el estado por excelencia del cristiano y como la marca que dividía el (mal) protestantismo del (buen) catolicismo. La tensión entre el ‘hereje de bragueta’ y el ‘bonete’ enamorado es el síntoma de una crisis que pugna, por un lado, por una reforma de las costumbres—que castigue a “los herejes de bragueta”—y

---

<sup>59</sup> Diane Chaffée considera que Góngora satiriza “not only those who transgressed the moral laws and social conventions but also the laws and conventions themselves” (17). Jammes, por su parte, dice que Góngora “no se toma muy en serio los principios morales que la sátira parece tratar en esta época: con él, uno se siente a distancia de estos principios, lo que explica que la sátira gongorina se vaya siempre del lado burlesco” [“ne prend jamais tout à fais au serieux les principes moraux que la satire semble impliquer a cette époque: on sent chez lui, à l’égard de ces principes, un certain dechament, et c’est qu’explique que la satire gongorine perche toujours de côté burlesque”] (215-217).

por el otro, por una modernización de las costumbres—que acepte que fraile y lego son carnales.

La vena más ‘soez’ de Góngora no sólo aparece en las últimas diez composiciones, como dice Dámaso Alonso, pero la disposición de ellas al final del volumen crea la impresión del apócrifo. Súmesele a esto el tenor que muestran y tenemos como resultado el que sean singularizadas e ilegítimizadas. Dámaso Alonso busca proteger el nombre de Góngora al ilegítimizárlas. Es preciso resaltar aquí que el ‘problema’ Góngora fue un problema del nombre. La Suprema prohibió la edición de Vicuña—por el abuso de nombres como el del cardenal Zapata y la omisión del de Góngora—pero permitió que corriera la versión expurgada de Hoces de 1633. En esta edición la ‘musa picaril’ gongorina se silencia. No obstante, en el proceso de la censura inquisitorial es el nombre del pícaro el que va a ser silenciado pues ni el nombre de Góngora ni las *Obras del Homero Español* se mencionan en ningún edicto ni en el índice de Zapata de 1632—que debería ser el correspondiente en tanto la denuncia y la calificación son de 1628.<sup>60</sup> Al ‘problema’ Góngora lo encubre la Inquisición. Góngora era un eclesiástico y probablemente se tejió una red solidaria dentro de la misma maquinaria censorial alrededor de su nombre. Ello explica que la Suprema pida que el volumen se “recoja por libro sin autor y dedicatoria falsa” (AHN, Inq. 4467.23).

Defender el nombre de Góngora, dice Pineda, no sólo obedece a una solidaridad eclesiástica, sino también a la importancia que tiene un autor cristiano como sinécdoque de la cristiandad. Aquí emerge el temor ante ese otro lector

---

<sup>60</sup> El nombre de Góngora se salvó del *Novus Index librorum prohibitorum et expurgatorum* de 1632, un índice que se propuso ser “el más copioso que hasta ahora ha salido a la luz con aumento de más de 2500 autores, permisiones, reconociones y expurgaciones sobre todos los antiguos índices y catálogos con mucho estudio y trabajo con nuevas advertencias en su impresión y disposición” (AHN, Inq. 4435.6). Antonio Márquez considera que Zapata fue el que masificó la censura, iniciando la manía por las estadísticas, es decir, por aumentar la cantidad de autores y de obras.

privilegiado que atormenta al censor contrarreformista: el ‘hereje’ a quien, dice Joan de Pineda, “ya habrá llegado este libro por manos y curiosidad de los que andan entre nosotros, tan atentos todos a murmurarnos y a aprovecharse de cualquiera novedad que nos pueda deslustrar y apocar nuestra reparación” y su temor no es infundado porque, como él mismo dice, por causa de la sátira y la burla este libro “es leído y buscado como si de esto sólo escribiera.” En otras palabras, para Pineda la circulación de obras escandalosas como las *Obras* crea mala fama para un ‘nosotros’ que puede ser tanto España como el estado eclesiástico español y esa mala fama es aún más fácil de propagarse en tanto las obras son literalmente ‘pegajosas,’ es decir, fáciles de quedarse en la memoria (por su tono popular) y atractivas por su procacidad.

En resumen, las dos censuras de las *Obras* se preocupan por el nombre de manera diferente. La de Horio, por la dedicatoria al cardenal Zapata. La de Pineda, por el nombre de Góngora.<sup>61</sup> La censura se enfoca en la sátira y la burla, así como en la identificación de personajes reconocidos, pero no es sistemática porque deja pasar obras satíricas, burlescas y nombres propios. Marta José Muñoz García dice que la “actuación de los censores y calificadores era imprevisible, subjetiva, arbitraria y versátil, que no actuaban bajo criterios racionales... y que era muy importante a la hora de censurar, la relación de amistad o enemistad que existía entre escritores, censores e inquisidores” (167). Esta relación fue la que tuvo Góngora con Pineda y fue mala. Por otro lado, en *La Inquisición española y los libros franceses del siglo XVIII*, Marcelin Defourneaux analiza la ‘ineficacia’ de la censura inquisitorial refiriéndose a la poca sistematicidad de la Inquisición en la censura de los libros

---

<sup>61</sup> Joan de Pineda sería de hecho el redactor del índice de Zapata de 1632. Asimismo, el secretario de la Inquisición de Corte que vigiló el caso de Góngora fue Sebastián de Huerta, quien tendría los privilegios exclusivos de la distribución de los índices de Zapata y Sotomayor de 1640. Esto nos dice que no hubo una omisión accidental de las *Obras* o de Góngora en el índice pues la gente que rodeó el proceso fue la misma gente que lo elaboró.

franceses en el XVIII. Pero lo que Defourneaux llama ‘ineficacia,’ para Juan

Bonifacio, en su *De librorum delectu* (1586), era simple economía del lenguaje:

El libro obsceno provoca la sensualidad; el mordaz y cruel molesta los oídos y el corazón... Ten en cuenta, además, que hay algunas cosas que de suyo son honestas, pero de las cuales no puede hablar honestamente un maestro recatado. Por eso le dejamos los dientes a Marcial y le quitamos las obscenidades, guardando por una parte el respeto debido al pudor, y condescendiendo, por otro, en lo que buenamente se puede, con el gusto y la curiosidad de los lectores. (citado en Gracián 77)

Bonifacio apela a un cierto equilibrio en la censura que deje lo mordaz (los ‘dientes de Marcial’) pero no lo obsceno, de tal manera que el libro siga siendo interesante para el lector. Como dice Mercedes Blanco, Góngora es el Marcial español de la sátira. Y como muestra Bonifacio, la censura de Marcial fue el antecedente de la censura del *Homero Español*. Decidir qué es o no posible decir, dejar circular, dejar imprimir, es una acción de la voluntad, pertenece al arbitrio del censor. Si recordamos a Eimeric, la opinión personal es herejía. Torciendo el argumento, la censura es una herejía porque es producto de la opinión personal y por lo tanto pertenece, en toda su polisemia, tanto al albedrío, a la ilegalidad, como al azar. Al respecto del azar, debemos considerar que la censura no es resultado del capricho del censor sino el resultado de un acto de lectura.

Para entender la arbitrariedad en el acto de lectura, es preciso recurrir a la teoría de la recepción. Antes que nada, hay que admitir que el investigador de la censura inquisitorial tiene lo que Hans Robert Jauss llama un “horizonte de expectativas” de la censura inquisitorial, esto es, la expectativa de que la censura tenga como fin desterrar *toda* proposición herética y escandalosa y que en ello siga la prescripción de las reglas del expurgatorio. Las reglas del expurgatorio, por su parte, buscan establecer una “comunidad interpretativa”—según la llama Stanley Fish—,

esto es, una comunidad de lectores (los calificadores inquisitoriales) que saben identificar lo que es digno de censura. Pero lo que nos muestran las censuras de Horio y Pineda es que toda censura es antes que nada un acto de lectura, que tanto la prescripción de las reglas como la sistematicidad de la censura tienen, como contraparte, la contingencia, la heterogeneidad, la anomalía. La lectura no se rige por mecanismos sistemáticos sino aleatorios, no gobernados por las reglas fijas que ofrecía el expurgatorio. Hay un punto de fuga entre la hermenéutica propuesta por el método expurgatorio y el acto de lectura, un punto de fuga que vuelve a la lectura y a la censura irreconciliables.

Wolfgang Iser llama a este punto de fuga la indeterminación en el texto y en el acto de lectura. Respecto del texto, Iser considera que el lector se vuelve activo al llenar los espacios vacíos que un texto deja, y al hacerlo, lo vuelve propio: “He can reduce a text to the level of his own experiences, provided that he projects his own standards onto the text in order to grasp its specific meaning” (3). Pineda proyectó al Góngora prebendado en el yo poético amoroso y censuró la ofensa de esta proyección pues ésta lo remitía a sí mismo, ya que él también pertenecía al estado eclesiástico. Pero más allá del poder que tiene el lector sobre el texto, Iser habla del poder que tiene el texto en sí pues escapa a su lector. Iser considera que todo acto de lectura es aleatorio, que no está guiado por ningún sistema y que son precisamente los vacíos que hay en un texto lo que provoca “a free play of interpretations” (44). En otras palabras, en el acto de lectura y en los textos hay un factor de contingencia que logra, como lo vemos en el caso de Góngora, que haya dos lecturas muy distintas, la de Horio y la de Pineda, pero también que haya textos que, bien pudiendo ser considerados prohibidos, escapen a la censura, haciéndonos pensar en la ‘ineficacia’ inquisitorial. En suma, el acto de lectura que es la censura inquisitorial escapa a la

prescripción que la antecede (las reglas del expurgatorio) y que rige la comunidad interpretativa a la que pertenece el calificador inquisitorial.

### **“Si no me quejo, no soy:” La censura y Francisco de Quevedo**

El nombre y la propiedad—la propiedad como bien y la propiedad como decencia—son dos factores importantes en la censura de los patriarcas de la literatura barroca.<sup>62</sup> Y considero aquí como patriarcas a Góngora y a Francisco de Quevedo en una tradición literaria que, aunque tiene mujeres como María de Zayas, Ana Caro o Sor Juana, es un terreno de hombres. Digo también que hay una relación entre la propiedad y el nombre porque, como vimos, para Pineda y Alonso, las obras inapropiadas de un autor no merecen ser su propiedad. Para Pineda— aunque tenga rencillas con Góngora—el autor de las *Obras* es uno de los suyos, por ello debe proteger su nombre de su obra, su cuerpo de su corpus.

En el caso de la censura inquisitorial de Francisco de Quevedo, el nombre no necesariamente se protege sino que se muestra y se esconde. El inquisidor inscribe el nombre Quevedo en el edicto y en el índice pero respeta el borramiento que hizo de sí mismo al usar el pseudónimo o el anónimo. Este borramiento molesta al censor Juan Ponce de León quien pide que Quevedo firme y se responsabilice de la (im)propiedad de su obra. La propiedad también es un problema para la censura pues la extensión de la obra quevediana impide al censor abarcarla y nombrarla. Si el primer índice de Zapata de 1632 censura “varias obras,” el de Sotomayor de 1640 designa solamente

---

<sup>62</sup> El problema del nombre y la propiedad volverá a aparecer en el siglo XVIII cuando se proteja el nombre del licenciado Nicolás Fernández de Moratín de su *Arte de las putas* y se prohíba como anónimo aunque el nombre “Moratín” aparezca en el índice como cita del poema. La misma protección, aunque distinta, sucede con su hijo Leandro cuyas obras serán prohibidas por la Suprema bajo su pseudónimo de Inarco Celenio.

las permitidas y será el índice de Marín-Valladares de 1707 el que ofrezca la expurgación de su obra poética (*El parnaso español*). En Marín-Valladares sólo se busca normalizar el nombre de Quevedo en la lógica del índice, en este punto Quevedo ya no es un escándalo sino una iteración.

Entre los textos de Quevedo que escandalizaron a la Inquisición aparecen: *Sueños*—censurados antes de haber sido imprimidos y cuya versión ‘expurgada’ aparecerá bajo el título de *Juguetes de la niñez*—; el *Buscón*, el *Chitón de las tarabillas*—firmado con el pseudónimo del Licenciado Todosesabe—y un Padre nuestro glosado, atribuido a Quevedo que provocó a ambos lados del Atlántico toda una tradición de Padres nuestros glosados de tema político. Enrique Gacto ha analizado las censuras de los *Sueños* y el *Buscón* y, en particular, las peleas entre Quevedo y los frailes Antolín Montojo, Diego Niseno, Bartolomé de la Fuente, Juan Ponce de León y Luis Pacheco de Narváez. Gacto habla de varias incongruencias en el proceso de censura de los *Sueños* pues dice que Niseno y Ponce los atacan por el tema diabólico pero alaban *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara cuyo protagonista es el mismo diablo. Asimismo, tanto en los *Sueños* como en el *Buscón*, Gacto observa cómo Quevedo se doblega ante la censura y neutraliza la sátira. De esa manera, el escenario diabólico se vuelve mitológico, Lucifer un sátiro y los infernales sueños en juguetes de la niñez.

En la censura del *Chitón de las tarabillas* y del Padre nuestro glosado es mi intención analizar cómo operan, de nuevo, las políticas del nombre, esto es, la dinámica de (des)cubrimiento del nombre en el espacio textual y público. Estas políticas, en el caso tanto de Góngora como de Quevedo, operan dentro de una ideología patriarcal fracturada, cuya fractura se crea en la frontera entre la solidaridad y la traición. Eve Sedgwick ha llamado homosocial la relación de atracción y

seducción que se erige en el ámbito patriarcal, pero también ha resaltado las dificultades que emergen en esa relación tales como la violencia, la repulsión y la traición. Cuando hablo de un patriarcado fracturado, me refiero a esas dificultades que aparecen no sólo en la censura de Quevedo sino en su misma obra, que se afilia o traiciona a la figura (masculina) que detenta el poder.

Quevedo sí entró—a diferencia del picaril Góngora—en el ignominioso índice de Zapata de 1632. La entrada, no obstante, muestra el problema de la Inquisición al querer abarcar las obras del autor: “Francisco de Quevedo: Varias obras que se intitulan y dicen ser suyas impresas antes del año de 1631, hasta que por su verdadero autor reconocidas y corregidas se vuelvan a imprimir” (399). El índice de Zapata solucionaba temporalmente el problema Quevedo pero dejaba inestable el margen de lo censurado, es decir, este índice no censuraba algo específico sino todas aquellas obras falsa o verdaderamente atribuidas. El índice decía que todo lo que estuviera signado bajo el nombre de Quevedo era no sólo –interinamente—apócrifo sino también prohibido, hasta que el autor oficializara su firma ante los ojos del inquisidor.

Manuel de la Pinta Llorente y Enrique Gacto dicen que el ‘asunto Quevedo’ se ventiló en diciembre de 1629 en unas ‘juntas’ que fueron lideradas por Joan de Pineda. En la quinta sesión se concertó lo siguiente: “Pareció que las Obras de Francisco de Quevedo que hubiesen impreso hasta el día de hoy (después de haberse prohibido—como lo están) se advierta lo siguiente, que las obras que han salido en nombre de don Francisco Quevedo se mandan recoger, y las que conformes a los dichos originales se imprimiesen, con lo cual no se pasó adelante” (Pinta Llorente 47). Gacto intenta ofrecer una explicación de tan enigmática entrada diciendo que probablemente “se estudió la procedencia de sancionar una condena formal del autor, y deja advertir también algo así como una sensación de alivio entre los reunidos por

haber encontrado lo que les parecería una solución airosa del problema” (41). Esta explicación no resulta satisfactoria pues aunque en la cita queda clara la prohibición, la frase “con lo cual no se pasó adelante” nos hace dudar si efectivamente los redactores del índice llegaron a una resolución.

El índice de Zapata ofrece a Quevedo la disyuntiva de rechazar o aceptar la autoría de un número indefinido de obras. Si las aceptaba, estaban prohibidas hasta que se expurgaran. Pero Quevedo no las aceptó, como lo muestra el prólogo de los *Juguetes*, en donde habla del “entremetimiento de obras ajenas que me achacaron” (20). Lavarse las manos no aligeró el problema. La censura inquisitorial presentaba el problema de la propiedad en sus dos sentidos, como pertenencia y como lo digno de ser dicho. Sus obras impropias no merecían—ni ante los ojos de Quevedo ni ante los ojos del censor—ser apropiadas por su autor. No reconocerlas fue un acto estratégico para Quevedo porque podía decir que eran ‘ajenas’ y escapar a la persecución. No obstante, pese a que esta estrategia le permitió escapar de un proceso inquisitorial, no le evitó ‘salvar el nombre’ del índice.

Si la persecución inquisitorial en contra de Quevedo se desencadena en el índice de Zapata, el de Sotomayor—en tanto es un índice revisionista<sup>63</sup>— intenta resolver el ‘caso’ Quevedo al decir no qué se prohíbe, sino qué se permite:

*Su Política de Dios, Gobierno de Cristo*, impresa en Madrid, en virtud del privilegio del mismo autor, año de 1626, por la viuda de Alonso Martínez, se permite y no de otra impresión. Asimismo se permiten los libros siguientes *La vida de Santo Tomás de Villanueva*, de cualquier impresión. *La defensa del patronato de Santiago*. El libro intitulado *Juguetes de la niñez*, impreso en Madrid por el mismo autor, año de 1629. *La cuna y la sepultura*. La traducción de *Epíeto y Phocilides* en castellano, impresa en Madrid. La traducción de *Rómulo* del marqués Virgilio. La traducción de *La vida devota de San Francisco de Sales*. *El conocimiento propio*. *Consolación de Séneca a Galión* en castellano. Todos los demás libros y tratados impresos que corren

---

<sup>63</sup> Antonio de Sotomayor, arzobispo de Damasco, hizo muchos reparos en las sesiones de 1629-33, diciendo que había muchas cosas que remediar. En el índice de 1640 se encuentran resueltos varios de los remedios de Sotomayor, entre ellos el problema Quevedo.

en nombre de dicho autor se prohíben lo cual ha pedido por su particular petición no reconociendo por propios. (425)

Frente a las “varias obras” prohibidas del índice de Zapata, aparecen las permitidas del de Sotomayor, desproveyendo así a las obras atribuidas de la autoridad del escritor. Si el índice de Zapata dice que está en poder del autor reconocerlas, el de Sotomayor se solidariza con el autor que las ha repudiado. En este sentido, el prólogo a los *Juguetes* funcionó como un medio para la redención pública de Quevedo y apaciguó la polémica sobre su firma. Pero esto no explica el insólito movimiento de esta entrada que funciona como el negativo de una fotografía. En lugar de dar las obras prohibidas—o una masa indiferenciada como en Zapata—el índice de Sotomayor sólo ofrece las permitidas. Parece difícil para el censor nombrar las obras de Quevedo. El corpus le parece tan vasto que, en lugar de nombrar, calla lo censurado, probablemente porque el nombrarlo resulta insuficiente. Henri Focillon ha analizado el exceso en el arte barroco al decir que “tend[s] to invade space in every direction” (citado en Deleuze XVIII). Gilles Deleuze, parafraseándolo, considera que la obra de arte barroca “overthrows its frame” (125), es decir, sale de la escena y podríamos decir que al hacerlo, es *obs-scaena*. La obra de Quevedo en la visión del inquisidor es un corpus sin contornos definidos que resulta para la acción inquisitorial inaprehensible.<sup>64</sup>

El índice de Marín-Valladares de 1707 es el único índice que designa la obra prohibida de Quevedo. La entrada dice: “Francisco de Quevedo. Su *Parnaso Español* o tomo primero de poesías impreso en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, año de

---

<sup>64</sup> La obra de Quevedo no sólo es imposible de aprehender en el espacio simbólico del índice, también en el material. Cuando fray Juan Ponce de León revisó las librerías de la corte en 1646, halló el *Buscón* y como aclara en su carta a la Inquisición del 29 de agosto de 1646, “este libro se prohíbe por el expurgatorio novissimo como consta del folio 425.” Cuando fray Juan Ponce de León encuentra el *Buscón* dedica la mayor parte de su carta para tratar el asunto y los otros cuatro libros que encuentra pasan a segundo plano (AHN, Inq. 4470.13).

1648, se ha de expurgar así” (441-442).<sup>65</sup> Si comparamos la expurgación de las *Obras del Homero Español* de Góngora con *El Parnaso Español* de Quevedo encontramos que la expurgación de Góngora fue extensa y la de Quevedo, si bien no es insignificante, resulta en ocasiones aún más arbitraria que la de Góngora. Se censuran 35 poemas: uno moral, tres amorosos—por hacer uso de la hipérbole erótico-sagrada—, 13 satíricos y 18 burlescos. Aunque parece abundante, se censuran *in totum* sólo cinco poemas y del resto suelen censurarse, por lo general, uno o más versos (siendo como excepción el romance burlesco II que tiene censurados 92 versos). El total de versos no sobrepasa los doscientos. En general se censura todo aquello que mencione la doctrina, la iglesia, los estados eclesiásticos<sup>66</sup> y la sexualidad

---

<sup>65</sup> La expurgación es larga y dice así: “Pág 101, musa 2, soneto 87, en el título bórrese “de monjas y beatas” y en el soneto se borre desde “traza es” hasta el fin—pag 216, musa 4, bórrese el madrigal que empieza “Bostezo floris” hasta el fin—pag 243, romance 3, bórrese desde “ya no importunan” hasta “más corta”—y 244, bórrese desde “oír a los condenados” hasta “en el cielo”—pág 320, musa 5, letrilla 5, bórrese “los abades sus mujeres”. Pág 321, letrilla 6, bórrese “el que bien hurta bien vive”—pág 325, letrilla 10, bórrese desde “que ya no hay” hasta “inquisición”—pág 326, letrilla 12 bórrese desde “anteyer monte” hasta “olivete”—pág 333, letrilla 20, bórrese desde “y en ley de” hasta “profecía”—pág 342, xácara 1, bórrese desde “a monseñor” hasta “por su potestad”—pág 343, xácara 2, bórrese desde “en el dar ciento” hasta “a dios sera”—pág 345, bórrese desde “esta cuaresma” hasta “el primero Satanás”—pág 347, xácara 3, bórrese desde “con su poquito” hasta “fin de mayo”—pág 348, xácara 4, bórrese “con barba sacerdotal” y después “es canónigo de pala” y después “peca con mucha cordura”—pág 349, bórrese “más habladores que monjas”—pág 352, xácara 6, bórrese “a manera de rosarios”—pág 348, xácara 8, bórrese desde “después que el padre” hasta “catalán” y después borrese desde “que aún con Dios” y hasta “querrá estar”—pág 349, baile 8, bórrese desde “son si lo apuras” hasta de “curas”—pág 396, baile 10, bórrese desde “va con pasos” hasta “amantes”—pág 418, soneto 6, bórrese desde “mujer que dura” hasta en “paga”—pág 444, se borre el soneto 57 con su título que empieza “Conozcan”—pág 454, bórrese el soneto 76 que empieza “Padre yo quiero”—pág 476, bórrese desde “la tribu” hasta “la socorra”—pág 482, romance 2, bórrese desde “Sansón que tuvo” hasta “todas mis glorias”—pág 524, bórrese el romance 29, con su título que empieza “Madre asperísima”—pág 528, romance 32, desde “dicen que habiendo” hasta “la doctrina”—pág 529, bórrese “de los responsos y el parece”—pág 531, romance 34, bórrese desde “y así vos sois” hasta “mi inquisición”—pág 533, bórrese “o vuelto monje benito”—pág 537, bórrese desde “no valen” hasta el fin—pág 546, bórrese desde “quien hiciere” hasta “entre dentro”—pág 552, bórrese de “capillas son convento”—pág 586, bórrese con su título el romance 71 “Monseñor”—pág 611, romance 84, bórrese “la de *deposuit potentes*”—pág 621, bórrese “muy de *deposuit potentes*”—pág 649, bórrese “hizo Dios milagros”—pág 655, bórrese desde “para que a sus mujeres” hasta “abades”—pág 657, bórrese desde “si tu fueras, Polo” hasta “caducos días” (441-442).

<sup>66</sup> El soneto moral 87 se censura por decir que las monjas o beatas son hipócritas; el madrigal amoroso por la metáfora del amante como virgen y mártir; los romances amorosos III y IV y el romance burlesco XXXIV por el uso de la hipérbole erótico-sagrada; en la letrilla satírica VI se borra una referencia a la excelente vida de los ladrones. En las letrillas XII y XX se censuran las referencias al monte Calvario y a las profecías; en las jácaras I-VIII se censuran las comparaciones de verdugos o truhanes con Dios o con los obispos. Hay una reiteración del motivo del infierno que se censura en la

de los clérigos: las mujeres de los abades (letrilla satírica V), los hijos de los curas (baile VIII), un ermitaño disciplinante que gusta de los pecados de la carne (romance burlesco XXIX) o la sífilis de un cardenal (romance burlesco LXXI).

De los poemas expurgados, sobresale la letra satírica V que, al hablar del silencio, se enlaza con el *Chitón de las tarabillas*. Son diez sextetas octosílabas que tienen como estribillo “Chitón” –que es la onomatopeya para imponer silencio—y que inician: “Santo silencio profeso, / no quiero, amigos, hablar; / pues vemos que por callar / a nadie se hizo un proceso” (311). Al igual que Góngora, Quevedo es ambivalente ante la necesidad de hablar y callar en pro de su fama y su ‘salud.’ Pero el silencio de que habla en la letra satírica V es un silencio retórico pues, paradójicamente, pondera el silencio en un acto de habla. Más adelante, en la letra satírica XX, el yo poético explica más ampliamente el debate que lo habita y aunque teme hablar, tiene mayor miedo al silencio porque el silencio, en su punto de vista, consiente y anula: “Si me quejo soy temido / si no me quejo, no soy: / si doy, pierdo lo que doy / y si guardo, es no tener” (266). El significado que tiene ‘hablar’ (esto es, ‘quejarse’) es el de exponerse a la censura pública pero el ‘callar’ va en contra de una actitud moral. Guardar su opinión es aceptar un estado de cosas aunque se esté en contra de él, es dejar de ser, es no tener. Al dar en prenda la palabra, el autor teme la pérdida de la misma (‘si doy, pierdo’), esta pérdida puede ser material y económica pues su texto se recoge y muchas veces eran los autores quienes financiaban sus obras. Pero callar es una pérdida moral pues el autor debe darse para ser. Callarse es carecer de juicio y de todo bien. Gilles Deleuze considera que en el barroco el ‘tener’ verdaderamente es ‘poder’ (110) y que la idea de la ‘posesión’ en este momento es la

---

jácara VIII y en el soneto burlesco VI en donde se dice que los jaques y Orfeo no deseaban estar con Dios sino con el Diablo. A menudo se sanciona el uso del “deposuit potentes” (‘deponer a los poderosos’) que cita Quevedo del *Magnificat*, probablemente en concordancia con una visión del censor que lo acusaba de sedicioso.

que nos ha conducido a relacionar el capitalismo con esta época que literal y simbólicamente experimentó una crisis de la propiedad (110). En suma, la letrilla V presenta la disyuntiva que enfrenta el escritor en la España del siglo XVII que da en prenda su palabra, aunque sea un acto peligroso, en aras de un deber moral y, hasta podríamos decir, existencial.

Así como en estas letrillas, en la censura y en el texto del *Chitón de las tarabillas* emerge una tensión entre callar y hablar. La denuncia del *Chitón* es anónima y, sin embargo, parece ser de uno de los más acérrimos detractores de Quevedo, fray Juan Ponce de León. En ella, el delator no da el nombre del autor que condena pero sugiere, a través de la metonimia, que sea Quevedo. La Suprema, por su parte, no atribuye esta obra a Quevedo sin la suficiente evidencia, respeta el pseudónimo y la inserta en la tercera clase del índice de Zapata: “*El Chitón de las tarabillas*, obra del Lic. Todosesabe, libro así intitulado sin nombre de autor ni lugar de impresión en 40 hojas del todo prohibido” (234).

Si nombrar es un reto para la censura lo es aún más para el texto censurado. En el *Chitón*, tras el pseudónimo del Licenciado Todosesabe se oculta Quevedo.<sup>67</sup> Un autor que sabe y dice todo pero no se atreve a decir su propio nombre. Este autor, así como calla su nombre quiere callar a alguien más, a alguien que ha hablado de más (una tarabilla) diciéndole ‘chitón.’ Este libro busca, como la censura, silenciar a una persona que no nombra. La censura de Ponce de León y el *Chitón*, luchan en contra de alguien que apenas se avizora en el texto. Avizorar a esta persona requiere deshacer los múltiples pliegues del discurso barroco. Según Gilles Deleuze, en el pliegue barroco hay un “desvelar y velar el Ser, una presencia y una ausencia del ser” (30).

---

<sup>67</sup> Quevedo tuvo varios pseudónimos, otro de los famosos es el de ‘Juan Lamas el del camisón cagado’ que firma las *Gracias y desgracias del ojo del culo*, panfleto que circuló de forma manuscrita.

Este (des)cubrimiento del sujeto forma parte de la censura de Ponce de León y del *Chitón* de Quevedo. Ambos escritores conciertan una lucha muda con el otro en el espacio del texto. Esta lucha es la misma que hubo, según el cuento de Jorge Luis Borges, entre dos grandes teólogos: “Su duelo fue invisible, si los copiosos índices no me engañan, no figura una sola vez el nombre del otro en los muchos volúmenes de Aureliano” (109).

El pseudónimo, según Jacques Lacan, es una huella que se ha intentado borrar (ante los demás, ante sí mismo)<sup>68</sup> y cuya borradura sólo muestra tanto la acción de alguien como la acción de borrarla. En el caso de Quevedo, el denunciante anónimo (Ponce de León) reprocha el uso del pseudónimo pues en el *Chitón* ha encontrado la marca que es el estilo de Quevedo y con el pseudónimo el borramiento. Ponce de León quiere deshacer el borramiento y evidenciar la huella pero la Inquisición le niega el placer de inscribir el nombre. Al negarle a Ponce la inscripción en el índice del nombre de Quevedo, la Inquisición le niega también a éste último la propiedad de su obra al igual que el castigo que recibiría por ella. Es en esta negación de la huella que el pseudónimo se funda pero es también esta negación la que hace más evidente la existencia de un autor. Cuando la huella se niega es cuando la negación se convierte en evidencia de toda afirmación. En el pseudónimo (y en el mismo anónimo), el borramiento o la negación de un nombre propio son la evidencia más certera de un autor y su escritura.

---

<sup>68</sup> Jacques Lacan dice que “si encuentro la huella que se han esforzado en borrar, o si incluso no encuentro ningún indicio del esfuerzo de borrarla... sé que me he encontrado con un sujeto real. Observemos que, en la desaparición de la huella, lo que busca el sujeto es desaparecer su camino a sí mismo” [“si survenant je trouve la trace de ceci qu'on s'est efforcé d'effacer la trace, ou si même je n'en trouve plus trace de cet effort... là je suis sûr que j'ai affaire a un sujet réel. Observez que, dans cette disparition de la trace, ce que le sujet cherche à faire disparaître c'est son passage, de sujet, à lui] (188).

El *Chitón* busca acallar los libelos infamatorios en contra del conde duque de Olivares y del rey Felipe IV y en un apóstrofe se dirige a un tú, su merced, su Excelencia, Señoría o vos, esto es, un personaje conocido a quien recrimina el “haber tirado la piedra y escondido la mano” (1). El *Chitón* es una defensa de las políticas económicas del rey y su privado. El poder de la sátira, no obstante, traiciona su intención apologética ya que debilita tanto el encomio que el texto se vuelve pura imprecación. José Antonio Maravall afirma que la sátira de Quevedo tiene el “propósito de apoyar el sistema establecido, pero apura hasta tal punto cuanto pueda discutirse de él, que acaba dándole una fuerte sacudida” (76). Quevedo se deja llevar por la lógica de la sátira y en su intento de alabar a Felipe IV, critica a todos los reyes de España; en su intento de alabar al conde duque de Olivares, critica la función misma del privado; y en su intento de buscar remedios expone álgidamente la crisis económica española. Como la censura, el *Chitón* demanda el silencio de los libelos infamatorios pero el texto se vuelve él mismo un libelo infamatorio, una tarabilla que será a su vez silenciada, esta vez por la Inquisición. El *Chitón* se convierte en lo que condena, si busca callar es él mismo acallado, estableciéndose así una cadena de argumento y contraargumento, de ataque y ripostas, en donde todos buscan silenciar al precedente e imponer su última palabra.<sup>69</sup>

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid se encuentra un expediente con la correspondencia del fraile Juan Ponce de León y la denuncia del *Chitón* (AHN, Inq. 4444.1). La carta dice “doy noticia a Vuestra Señoría Altísima de un librito impreso en Huesca en primero de enero de 630 cuyo título es el de *El Chitón de las tarabillas*, obra del licenciado Todosesabe, a vuesa merced que tira la piedra y esconde la mano.”

---

<sup>69</sup> Como respuesta al *Chitón*, salió en 1630 *El Tapaboca que azotan. Respuesta del bachiller Ignorante, al Chitón de las Tarabillas, que hicieron los licenciados Todosesabe y Todolosabe. Dirigida a las Excelentísimas Señoras la Razón, la Prudencia, y la Justicia.*

La denuncia aparece sin firma, sin embargo, puede ser del mismo Ponce en tanto se encuentra en el centro de su correspondencia. La denuncia pide que se recoja e incluso hace la censura del texto—lo que nos remite al oficio de Ponce de León como calificador.

El denunciante anónimo dice que el texto es “escandaloso, sedicioso y dogmatizante, injurioso y burlador de las cosas sagradas”<sup>70</sup> y ofrece tres puntos en el des-cubrimiento del ‘licenciado Todosesabe.’ Primero, insinúa conocer los ‘modos’ del autor: “nótese que es modo que tiene de hablar de las cosas divinas este autor en todos sus escritos... pues como lo tiene de costumbre este autor en casi todos sus escritos reza dellos... para reducir pecadores y confundir demonios, para satirizar él y decir atrevimientos desmesurados a quien quiere maltratar.” La elección del verbo ‘reza’ podría aludir a los Padre nuestro glosados que circulaban en la época atribuidos a Quevedo.<sup>71</sup> La ‘confusión de demonios’ es otro guiño al inquisidor sobre los *Sueños*. Pero el tiro de gracia aparece cuando el denunciante introduce oblicuamente el nombre de Quevedo, en una metonimia, a partir de sus obras:

De todo lo referido doy noticia a Vuestra Señoría Altísima, escandalizado que tales cosas se permitan en una república cristiana y a un sujeto que en la materia tiene escandalizado este reino que, aunque no puso su nombre en la inscripción del libro (por lo que merece lo que el expurgatorio determina), no puede disimularse porque el estilo del hablar, la indecencia del discurrir, la libertad del satirizar, la impiedad del sentir y la irreverencia del tratar las cosas

---

<sup>70</sup> Dice que es *escandaloso* porque “enseña doctrinas contra buenas costumbres a príncipes católicos y a vasallos. A príncipes, pues los alienta a imponer tributos injustos y aún crueles, con los ejemplos de bárbaros gentiles, hombres sin Dios ni religión.” Dice que es *sedicioso* “pues nada puede amotinar una república como ser de defender las imposiciones con ejemplos de las tiranías de los gentiles.” Lo llama *dogmatizante* por proposiciones como: “pecados conocidos son virtudes” folio 13, pág 2<sup>a</sup>; “en la enfermedad sin remedio es caridad que el medicamento acabe la vida, etc.” folio 14, pág 1<sup>a</sup> o “mejor será que nos acabemos por conservarnos que conservarnos para que nos acaben” folio 19, pág 1<sup>a</sup>. Lo considera *injurioso* al estado eclesiástico pues “dice que los sacerdotes y predicadores acusan y delatan” y porque “la sustancia es irrisoria, atrevida y chacota.”

<sup>71</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid hay un “Padre nuestro sobre las calamidades de España por don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la orden de Santiago, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, año de 1640 (dícelo por lo divertido que le tenía el conde de Olivares, su válido),” que empieza “Felipe que el mundo aclama” (BNE, MSS/13684).

soberanas y sagradas dicen manifiestamente que es el mismo autor del Infierno enmendador, del Sueño del juicio, del Infierno, del Marqués de Mena en la redoma, del Alguacil endemoniado y otros muchos.

Ponce o el denunciante anónimo se censura al no decir el nombre ‘Quevedo’ pero lo sugiere a través de la circunlocución. Fray Jerónimo Delgado, quien firma la censura del *Chitón*, sigue punto por punto la censura que ofrece la denuncia anónima y la parafrasea diciendo que “En este estilo (que lo había olvidado) vimos pintado un infierno en forma de entremés.” Pese a que la denuncia y la censura apuntan a Quevedo, en el índice de Zapata el *Chitón de las tarabillas* aparece bajo el pseudónimo, el licenciado Todosesabe. Ello indica que el inquisidor no consideró suficiente evidencia los guiños de la denuncia y de la censura para atribuir el *Chitón* a Quevedo. Al no adjudicar este texto a Quevedo se le permitió, paradójicamente, esconder el nombre. Hay en el proceso inquisitorial en contra del *Chitón* un juego en el cual se encubre y devela el autor censurado y se encubre y devela el denunciante.

*El Chitón*, por su lado, refleja esta dinámica de la censura. En él se habla de un Tú, Merced, Excelencia, Señoría o vos. Los distintos tratamientos remiten a una personalidad compleja que representa varios papeles en la sociedad: “le llamo merced: ya sé que a ratos es casi Excelencia, a ratos Señoría y a ratos vos” (63). Quevedo juega con dos tratamientos—formal e informal—y expone la pluridimensionalidad del personaje al cual se dirige: “tú y Señoría” (72), “Señoría y tú” (86), o “y a ti, a tú y a vuestra Señoría” (87). El ‘Excelencia,’ como dice el *Memorial histórico español* de 1864, era un “tratamiento que según la pragmática [de 1611]... no se daba más que a los condecorados de aquella dignidad” (XV) y por dignidad, entiéndase la de embajadores o virreyes. El ‘tú’ implica una familiaridad entre el emisor y el receptor. La figura de este otro a quien se destina la obra se

construye a partir de varias coordenadas que da Quevedo: es un “graduado en Mahoma,” “coronista” (112), “renegado de tu patria” o “fugitivo de tu sangre” (127).

Ese ‘tú’ al cual Quevedo se dirige es, antes que nada, el escritor de un memorial que salió en 1629 y que se dirigía a Felipe IV criticándolo por dar tanto poder al privado conde duque de Olivares. Trevor J. Dadson atribuye este manuscrito al conde de Salinas, quien pudo haber meritado el título de ‘Excelencia’ en tanto fue virrey de Portugal pero quien no fue cronista. En el *Chitón* hay un juego morfosintáctico que dice que ese ‘tú’ se ‘esconde y es conde,’ lo que nos remite al conde de Salinas pero también al conde de Roca, don Juan Antonio de Vera y Figueroa, quien había sido nombrado en 1630 como embajador en Italia y quien fue uno de los cronistas privilegiados, junto con el italiano Virgilio Malvezzi,<sup>72</sup> de Felipe IV y su válido, sobre el cual redactó los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar Guzmán, conde de Olivares* (1628).<sup>73</sup> Hablando sobre las difíciles relaciones entre los condes de Olivares y de Roca, Carlos M. Gutiérrez cuenta que Olivares envió a Roca a Roma para alejarlo de la corte pero se sirvió de él para que fuera su apologista. Quevedo debió tener una relación con el conde de Roca, en tanto él se volvió, también, otro de los apologistas del privado. En una de sus últimas cartas desde la prisión, Quevedo habla de las diferentes fâcies de este personaje. El 5 de junio de 1645 le escribe a Francisco de Oviedo: “No me escribe vuestra merced nada del venerable conde de la Roca, que me dicen ha muchos meses está en ese lugar.

---

<sup>72</sup> José Luis Colomer, “El conde de la Roca y el marqués Virgilio Malvezzi. Dos diplomáticos panegiristas del conde duque de Olivares,” *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Ed. Christophe Couderc *et al* (Madrid: Casa de Velásquez, 2005) 513-34.

<sup>73</sup> El conde de Roca fue autor de *El Embajador* de 1604; *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* de 1656; *Vida de Santa Isabel de Portugal* de 1624; el *Fernando o Sevilla restaurada* de 1632—a manera de la *Jerusalén libertada* de Tasso.

Suplico a vuestra merced me avisé en qué figura de demonio anda, que lo deseo saber” (179).

En el *Chitón*, el narrador ofrece una alegoría rocosa y un discurso lapidario en contra de ese otro que soslayadamente nombra. Tras dedicar su libro al “que tira la piedra y esconde la mano,” lo llama “Pedrizco de Rebozo, Granizo con Máscara... tira chinas, ya ripio, ya guijarros... creo que ha tirado hasta las piedras que están en las vejigas... tan empedrado cuanto se ordena y tan apedreado” (64-65) o “¿Ves tú que eres más veces echacantos que tirapiedras?.. Piedras es poco, losas no es harto; arroja tarazones de montes y mendrugos de cerros” (69-70). No hay una sola mención a la roca en el momento en el que Quevedo se dirige a su lector y es probablemente esta ausencia más significativa si aventuramos, como posibilidad, que su apóstrofe esté destinado al conde de Roca.

Quevedo, como el conde de la Roca, es uno de los apologistas de Olivares y, como refiere Manuel Urí Martín, es Olivares quien le pide a Quevedo la redacción del *Chitón*. Esta defensa habría de ser publicada con licencia del válido, como refiere el mismo Quevedo en una carta dirigida a éste refiriéndole que “Yo empecé a escribir aquel libro por mandado de vuecelencia; tengo sospechas que no di buena cuenta de lo que se me encargó, pues ha más de un año que vuecelencia lo atajó. Confieso ha sido particular favor hacer vuecelencia que me responda el silencio, por excusarme la reprehensión y la censura” (*Epistolario* 244). Urí postula que el válido habría leído y reprobado el discurso tan feroz del *Chitón* dándole ‘carpetazo.’ No obstante, ni la petición que hace Quevedo de que le entregue el original para “que lo rompa” ni el ‘carpetazo’ del válido detuvieron la circulación del *Chitón* (244). Esto de nuevo nos habla del desbordamiento propio del texto barroco pero más allá del periodo histórico, de la inevitabilidad del discurso a circular públicamente.

El *Chitón* defiende la devaluación del cuarto de vellón que hizo el conde duque de Olivares, una devaluación que buscaba disminuir la inflación que había producido el exceso de la circulación de esta moneda en Castilla.<sup>74</sup> En el *Chitón* el cuarto de vellón se desprecia y se asimila con la suciedad y la enfermedad. Dice de la moneda que “no hay bolsa que no tenga asco de ella... el que la paga se limpia y se desembaraza, el que la cobra se ensucia” (76), es “una peste acuñada” (77), “hinchazón de postema” (84) y la gente se resiste a “la expulsión de este contagio” mientras que el ministro busca la “purga de este mal humor” (77). El origen de esta enfermedad, como en el caso de la sífilis o ‘gálico accidente,’ es el extranjero, los banqueros holandeses y genoveses: “los propios extranjeros que nos han llenado de cuartos” (79), “se juntaron los enemigos todos a meter vellón” (81), “los cazadores de Francia, de Italia y Holanda” (89), los “mercaderes de cualquier nación” (92).

Aunque *El Chitón* es una defensa de la política económica del rey y del privado, la obra ataca la monarquía española. El narrador culpa a Carlos V de iniciar la crisis económica sin saber si fue por “las revueltas o la desorden” de su reino (88). Felipe II, dice, complicó la escena con “el Escorial y otras niñerías” (103). Al mismo Felipe IV lo describe como irascible al recontar sus primeras acciones en el trono: “los destierros del Maestro, las deposiciones atropelladas de los ministros y obispos, del presidente de Castilla” y sobre el privado dice “Yo no te lo canonizo... mi ojeriza tengo yo con el hombre que priva [que busca ser favorecido], mas no con lo privado [con lo que le pertenece], y sin embargo, no me tienes de tu parte” (104, 121). ¿No hay aquí una resistencia de Quevedo a coincidir con el que se es-conde? Quevedo es perspicaz y no logra defender al rey y al válido ciegamente, aunque lo parezca.

---

<sup>74</sup> Sobre el complicado sistema monetario del antiguo régimen véase José I. García de Paso, “El problema del vellón en el *Chitón de las tarabillas*,” *La perinola* 6 (2002): 323-63.

Cuando pone su argumento e incluye el contra-argumento, Quevedo se encuentra en una disyuntiva entre rechazar y conceder, porque él era un hombre bastante crítico de su tiempo y de las instituciones. Al mostrar la posible coincidencia con el enemigo, Quevedo nos muestra el principio de contradicción, característico del barroco y que, según Gilles Deleuze encierra en sí una lógica en la cual el punto de vista siempre está en variación, lo cual no significa que la verdad cambie sino que todo punto de vista se considera discontinuo (20).

La discontinuidad del punto de vista de Quevedo logra que la obra defienda y ataque al rey y al privado. En su defensa, no obstante, culpa a Dios, la última fuente de autoridad. De esa manera, dice que las pérdidas de los navíos llenos de plata que cayeron en manos de los holandeses en 1628 fueron “causadas por la voluntad de Dios... que por nuestros pecados sus decretos nos trae o para castigo o para recuerdo” (95). En otras palabras, Dios exculpa los tropiezos del imperio. Si los censores habían calificado a Quevedo de sedición, con el *Chitón* él busca su redención y jura su apoyo incondicional al sistema.

El sistema monárquico, no obstante, traicionaría a Quevedo, una vez más, cuando cayó del favor de Olivares. Previamente, Quevedo había caído también del favor del válido duque de Osuna, un hombre que se vuelve innombrable en el texto: “he visto derribar muchos hombres por haber crecido en poco tiempo mucho, diciendo se hacía para restituir a la Majestad el caudal” (102). Quevedo es un hombre desengañado que juega con la sátira para atacar a los que van contra el reinado de Felipe IV pero es suficientemente crítico para darse cuenta que él también desconfía de ese reinado. La ambivalencia de su sátira no es sino el resultado de un desengaño propio del barroco que oscila entre la lealtad y la traición, entre el encomio y la imprecación y que dispara no sólo al enemigo sino a todos lados.

Quevedo, frente a sus censores, no se borra del *Chitón* así como hoy su nombre no se ha borrado de muchas otras obras. De hecho, el nombre Quevedo sirvió como estampa de la crítica política. En el índice de Marín de 1707 se prohíbe una “Carta desconsolatoria, escrita desde la otra vida por Don Francisco de Quevedo al Padre Fray Juan Martínez del Prado, que comienza ‘Yo me estaba muerto hasta 101 años’” (260). Hay en Quevedo, incluso, una línea muy fina entre el nombre propio y el común y para delinearla es necesario recordar que a un tipo de antejo se los llamó ‘quevedos.’ Pero con la glosa del Padre Nuestro, Quevedo no sólo marcó un poema con su nombre sino que inició toda una tradición de tono religioso y político.

Glosar el Padre nuestro es un acto herético porque no debe usarse la palabra sagrada con intención profana.<sup>75</sup> Inventar nuevas versiones de oraciones cristianas como el Padre Nuestro y el Ave María es una blasfemia y una herejía, y si a eso se le aúna criticar al gobierno, hablamos de sedición. En el siglo XVII una forma poética se instauró siguiendo la *contrafacta*. Las glosas del Padre nuestro (o del Ave María) superponen las figuras divinas y reales, piden algo a Dios o al rey, piden algo a toda paternidad pero también critican y se tornan en contra del rey, de España, de Francia, de la Iglesia y sus representantes. El orante pide que se le defienda del Mal, aunque éste mal sea el rey mismo, la mujer, el jesuita, el francés o el ‘perro obsceno’ que es el español para los criollos novohispanos. El Padre nuestro es la petición de una intercesión paterna para la resolución de un conflicto y esta plegaria establece un esquema triangular en donde el orante pide a una figura de poder librarlo de un

---

<sup>75</sup> Inocencio IX y Alejandro VII en 1644 prohibieron inventar nuevas oraciones, tras una polémica entre franciscanos y dominicos regulares sobre el rito eclesiástico. Los franciscanos habían creado el rosario seráfico y los dominicos se rehusaron a introducir cualquier novedad en el rito. De ello resultó la bula que prohibió todo cambio. La exclusividad en la regulación del rito se la dio el papado a los dominicos y a la Sagrada Congregación de las Indulgencias.

tercero.<sup>76</sup> La oración glosada se convierte en una carta de alianza y de reconvención política, en una plegaria y en una denuncia, en una jura de fidelidad y en una amenaza de sedición.

El índice de Zapata de 1632 condena el Pater noster de Savonarola. El de Sotomayor de 1640 enlista un “Paternóster glosado en verso que comienza ‘Prudente rey a quien aman tus vasallos por mil modos’ y acaba ‘y puestos a tus pies veas todos los reinos extraños. Amén, Jesús’” (831) y otro “Pater noster glosado cuyo principio es ‘Príncipe que el mundo aclama, despierta rey y señor’ y acaba ‘pues que vio cortar la oliva con cuidado el olivar’” (862). El índice de Marín-Valladares de 1707 tiene el “Príncipe que el mundo aclama” y añade el de “Fabio en nombre de los alterados de Granada” (488). El índice de Pérez de Prado de 1747 no considera ya el de “Príncipe que el mundo clama” pero sí el de “Fabio en nombre de los alterados de Granada (511) y añade una “sátira o pasquín manuscrito contra los potentados de Europa, glosando el Credo, el Padre nuestro, los Mandamientos y demás doctrina cristiana” (1005). Finalmente, el de Rubín de 1789 prohíbe “glosas al Padre nuestro,” “El Padre nuestro glosado, según se reza en el ejército, papel ms., empieza ‘Dice el francés como diestro,’ acaba ‘así lo cumplas. Amén.’” y un “Padre nuestro glosado que cantaba el ejército de España en Portugal, papel ms” (203).

Quevedo glosa el Padre nuestro desde la prisión reflexionando sobre su mortalidad. “A mí que vivo en la tierra y que soy tierra, / sombra, ceniza, enfermedad y guerra” (486). El *pathos* de este Padre nuestro recurre a la pasión de Cristo para expresar su pasión en el encierro, ante la inminencia de la ceguera y el asedio de la enfermedad. El punto álgido es la clemencia que pide Quevedo “con lágrimas y

---

<sup>76</sup> La oración del Padre nuestro se basa en siete proposiciones: 1) Santificar el nombre de Dios, 2) Pedir la venida de su reino, 3) Acatar su voluntad en la tierra y en el cielo, 4) Pedir el pan de cada día, 4) Pedirle perdón por nuestras deudas, 5) Pedirle que nos libre de la tentación, 6) Pedirle que nos libre del mal.

gritos, / acreedor eterno, / que tu corazón tierno / nuestras deudas perdone en sus procesos / si no por deudas moriremos presos” (487). Pero junto a esta plegaria, hay un ataque en contra de la ambición de riqueza y poder:

Y líbranos del mal, no digo sólo  
de aquellas cosas que por mal tenemos (...)  
sino de las riquezas,  
de la prosperidad y las grandezas,  
de los puestos y cargos  
que apetecen por bienes los mortales,  
siendo castigos, siendo nuestros males,  
dulces al apetito, al seso amargos,  
líbranos, pues, de mal, Dios soberano,  
que librándonos de mal tu santa mano  
en tan ciegos abismos,  
será librándonos de nosotros mismos. (488)

El enemigo está dentro, dice Quevedo. Librarse del mal es librarse de sí mismo porque lo que él ve de sí mismo (la ambición) lo espanta. La lucha que describe Quevedo en este Padre nuestro es una lucha intestina, es contra el mal que se provoca el propio ser. Este Padre nuestro entra, pese a que ya es una glosa y por lo tanto una blasfemia y herejía, en el terreno de lo políticamente posible, pues no hay en él ninguna semilla sediciosa sino la total sumisión al poder divino patriarcal. No pasa lo mismo con la versión de otro Padre nuestro atribuido a “don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la orden de Santiago, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, año de 1640 (dícelo por lo divertido que le tenía el conde de Olivares, su válido)”.<sup>77</sup> Este poema habla del mal gobierno de Felipe IV y su válido el conde duque de Olivares. El rey se describe como perezoso, se le pide ‘despertar’ porque a causa de su “dormir de lirón” “nadie te teme y ama;” se le considera pusilánime pues “muerto estás pues no lo sientes;” y despilfarrador pues “lo que tu valor contrasta y tu corona

---

<sup>77</sup> En la Biblioteca Nacional de España hay dos versiones de una misma glosa, una lleva el título de “El Padre nuestro glosado contra el gobierno, hablando con la majestad de Felipe IV, décimas” (BNE, MSS/12935/22) y el otro “El Padre nuestro sobre las calamidades de España, por don Francisco de Quevedo” (BNE, MSS/13684).

empobrece / es tu largueza, pues crece / a extremos de desperdicio, / pues toca ya en lo del vicio” (BNE, MSS/12935/22).

Hay tres temas en este tipo de glosa que se vuelven constantes: el problema económico, la política exterior y la interior. En el aspecto económico se denuncia que el vellón y el cobre caían, que la sal y la plata subían, que surgían impuestos al luto, al candelero, al solimán. Se describe la miseria de los soldados “caballos de mar / que con nuestro pienso viven, / tus soldados no reciben más / que una paga librada / en el banco de la nada.” Pide menos impuestos: “Mira rey que solicitas / mal nombre entre reyes buenos, / mas si nos quitares menos, / ten por cierto que tendrás / más.” Expone el problema de que, por los fueros, el erario era escaso: “En Navarra y Aragón / no hay quien tribute un real, / Cataluña y Portugal / son de la misma opinión, / sólo Castilla y León / y el noble reino andaluz / llevan a cuestras la cruz, / Católica majestad, / ten de nosotros piedad, / pues no te sirven los otros / como nosotros.”

Respecto a la política exterior, culpa al “holandés pirata” de la pérdida de la flota de Indias y reprocha el empobrecimiento del reino por causa de las guerras “¿Qué fue lo que remediaron / tantas máquinas de guerra, / tan pobre estás como estabas / y al paso que nos agravas / doblas, con que más te adeudas, / nuestras deudas.” Respecto a la política del privado, dice que el rey ha perdido su voluntad ante “una amistad” a quien retrata como perro o mastín, cebado por el rey con “sangre humana” y con el “pan nuestro.”

Finalmente, el yo poético expone la represión del discurso y dice que, aunque “quejarnos no podemos,” él toma la representación política y le pide al rey que entregue el válido al pueblo diciendo: “Yo la voz del pueblo soy / Dánoslo hoy.” La lealtad al rey en el poema está condicionada pues advierte que hasta “a los duros pedernales / gasta el importuno acero” y previene sobre la inminencia de una crisis

social: “Ya, Felipe, repara / tu reino que está perdido / y ha de dar un estallido / si tu brazo no lo ampara” y “a ignorancia excede / imaginar que no puede / tu vara, cetro y poder / caer.” La negociación reside en el ‘si’ condicional, pues “si tu gobierno mejora / te alzaremos en las palmas / y serás de hacienda y almas / por imperio y por amor / señor.” El poema pide un acuerdo político y económico, la destitución del valido y la baja de impuestos; el poema pide reformas, no la revolución.

Si fue o no Quevedo el autor de este Padre nuestro glosado no es tan importante como el hecho de que quedó en él la marca de su nombre. Las glosas del Padre nuestro de Quevedo muestran la coincidencia entre la práctica literaria de este escritor y una práctica literaria en sí que mezcla lo sagrado y lo político. La glosa además, por su propia naturaleza, es una modalidad poética que se presta al manoseo, al acto de pasar de mano en mano y de ser apropiada por cada uno de sus dueños. Las glosas del Padre nuestro nos hablan del potencial reproductor de un texto, de un proceso de constante creación, reinención, renovación y, en suma, de la gesta de una tradición.<sup>78</sup>

En México aparece el 22 de octubre de 1633 en Zacatecas, una versión de este Padre nuestro de Quevedo, denunciada por el comisario Diego Herrera de Arteaga, quien lo considera “muy picante para su majestad” e informa que “andan muchos mezclados en esta ciudad” (AGN, Indif. 5216). Este Padre nuestro difiere de su

---

<sup>78</sup> Antes de este Pater noster hay otro denunciado en la Nueva España, por fray Martín de Vergara, un agustino, quien en 1614 dice que sus hermanos le glosaron un Padre nuestro en su contra pidiendo que “... sin aqueste castigo / no nos dejes / a Vergara, que es malquisto” (AGN, Inq. 303.8). En 1621 hay otro Padre Nuestro en contra de los jesuitas a quienes llaman “lobos hambrientos,” que “si acaso un hombre se muere / le comienzan a rogar / este dinero que hubiere / venga a nos.” El texto pide a Dios la desaparición de la orden—deseo que será cumplido un siglo y medio después: “Tú, gran señor de Israel, / que conoces esta gente, / con tu mano omnipotente / libra de ella el pueblo fiel; / no permitas que se vea / de ellos el pueblo engañado, / ni que el dinero agarrado / con sus fieras uñas sea, / mas líbranos del mal” (AGN, Inq. 486.30.144).

contraparte peninsular<sup>79</sup> porque expone una censura a distancia. Nos remite a su situación geográfica periférica y a su carácter novohispano. Nos muestra que en el traslado geográfico hay una traición al ejemplar ‘originario.’ El peninsular habla desde la primera persona del singular y el novohispano en la tercera persona del plural, habla de aquellos que “están con el agua a la garganta.” El problema económico reaparece y respecto a los impuestos dice que “pondrán tributo a los años / y harán paguemos las horas / de cada día.” Si el texto peninsular recurre a los precios del vellón y la sal, esta versión habla del precio de la cama “las camas en que dormimos / nos venden con tal violencia, / bien puedes tener clemencia / y pues siempre te servimos, / no nos dejes.” Los ingleses toman el papel de los holandeses y si no se pide directamente al válido, al menos se pide un culpable “para que le apedreemos / al que causa estos extremos.” Se reitera la lealtad del vasallo: “Mira que la voluntad / de tus hijos es, de suerte, / que, aunque les mandes dar muerte, / responderán con lealtad: / Hágase.” Pero se sigue amenazando con la inminencia de una crisis: “Ea, Felipe, repara / tu reino / que está perdido, / que ha de dar un estallido / y le falta poco para caer”.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> En el Archivo General de la Nación de México hay dos ejemplares. Igual que el texto peninsular de 1640 inicia con “Felipe, que el mundo aclama” pero tiene variaciones. Mientras que el peninsular está en décimas, el novohispano se compone de cuartetas. Hay distintas maneras de formar el pie quebrado y enlazar la oración.

<sup>80</sup> En el expediente de esta versión novohispana aparece otro Pater noster, que habla del amor a las monjas. El orante se llama “pretendiente de Anticristo.” Las monjas se describen como “diestras en el tentar” y mentirosas (“fingiendo en su pecho”), codiciosas (“y si ven que tiene olvido / de lo que prometió el ciego / le dicen hágalo luego / que nunca lo prometido / perdonamos”), vengativas (“con rigor ejecutamos nuestros deudores”), oportunistas (“a quien les da sin dolor / a ese dicen señor / ténlo siempre en tu gloria / y no lo dejes caer”). Este texto se percata del pecado de andar de amante de monjas: “Del cielo es claro enemigo / quien anda así embelesado” y reconoce su delito, “los que con dolor / nuestras culpas conocemos / y la enmienda prometemos / no nos castigues señor / mas líbranos del mal” (AGN, Indif. 5216). En el Padre nuestro de las monjas el problema es sexual y el deseo es lo que se sanciona. Dios es el intermediario que debe librar al amante de sus impulsos y de las monjas. La mujer es el enemigo y el objeto de deseo.

Tras el ataque contra Felipe IV, aparece otro Pater contra Carlos II.<sup>81</sup> En México, en 1676, una denuncia cuenta que “llegó a este reino de los de España ha veinte y ocho de septiembre de este año”<sup>82</sup> otro Paternoster que debe prohibirse por ser un “seminario de discordias próximas e inmediatas a escándalo y turbaciones” (AGN, Inq. 626.3).<sup>83</sup> Como a Felipe IV, a Carlos II se le censura su “tanto desperdiciar.” La glosa lo describe como un “infante tierno” que debe “mostrar que [es], como diestro, / padre nuestro” y que debe, no sólo apoyarse en su medio hermano Juan José de Austria<sup>84</sup> (“búscales fiel y celoso”) sino abdicar en su favor y que “el hermano vuestro gobierne la monarquía.” Por desacreditar la legitimidad del rey, este Padre nuestro es sedicioso. Aunque busca justificarse, como la glosa de 1640, diciendo que su memorial “nace de un justo celo;” este poema está debatiendo el pacto entre rey y vasallo pues dice que “El reyno es, al rey, deudor / de hacienda, vida y estado, / pero debe su cuidado / defenderle con valor, / es el reino tu acreedor.” El reino debe al rey y es acreedor del rey. Al igual que el Padre nuestro de 1640 la voz poética se presenta como la de un representante público, “yo en su nombre te pido.” Este representante parece un hombre maduro y un religioso, pues dice “te aconsejo

---

<sup>81</sup> Carlos II fue rey de 1655 a 1700 y fue el último de la casa Habsburgo. Se le llamó *el Hechizado* por su deteriorado estado físico, producto de la costumbre endogámica de los Habsburgos. Como murió sin hijos, tras él vino la crisis de sucesión que aprovechó el reino de Francia para instalar el linaje borbónico.

<sup>82</sup> A este Padre nuestro lo acompaña un libelo llamado las *Condiciones* que atacaba las regalías de Aragón y que proponía obligar a los hidalgos a servir en el ejército, reducir la clerecía, sacar de las Indias a los jesuitas (“que los padres de la compañía de Jesús salgan de las Indias porque usurpan al rey dos millones”) y quitar las inquisiciones y dar su jurisdicción a los obispos (AGN, Indif. 5216).

<sup>83</sup> Hay cuatro censuras, una es de Antonio Nuñez de Miranda (la ‘sor Filotea’ de sor Juana) quien dice que trata de “materias sediciosas, ofensivas al real gobierno y personas reales, escandalosas y que pueden concitar en el pueblo... sublevaciones y tumultos.” El padre Reyna dice que puede “sembrar algunas pestíferas doctrinas debajo y so color de políticas desordenadas.” El 13 de noviembre de 1676 se manda a recoger y se prohíben por edicto sus 23 glosas (AGN, Inq. 626.3).

<sup>84</sup> Carlos II tuvo un hermano treinta años mayor—bastardo—que fue Juan José de Austria, que no pudo suceder a su padre Felipe IV y tuvo cargos menores pero importantes. Fue virrey de Sicilia, de Cataluña, de los Países Bajos, de Portugal, luchó en las revueltas de Nápoles, en la batalla contra Francia en Dunkerque y contra los levantamientos de Flandes.

confiado en las canas que ya peino /... este mínimo servicio, / lleno de afecto cortés, / pone el pobre a nuestros pies / y se retira al hospicio.”

En el siglo XVIII, las glosas del Padre nuestro ya no corrigen reyes pero critican distintas alteridades. En España la alteridad será Francia y en la Nueva España, España misma. En 1746 las Inquisiciones de Zaragoza y Cuenca reciben denuncias de unos Mandamientos y un Padre Nuestro de España que se prohíben el 16 de septiembre del mismo año. El fiscal de la Inquisición de Zaragoza, Herreros Marino Fernández, dice que “este papel corre aquí mucho y en las presentes circunstancias aumentando el odio y sedición contra la nación fronteriza de que aquí hay mucha gente” (AHN, Inq. 4425.4). La censura de Jerónimo García y Sebastián Cuartero coincide en que este texto “hace herejes a los españoles... y abre camino a la sedición entre naciones católicas.” La denuncia incluye tres poemas: los Mandamientos, una décima a España y el Padre nuestro. Todo es un ataque a Francia. Mientras los Mandamientos recomiendan ejecutar todos los pecados que prohíbe el decálogo en perjuicio del francés, el Padre nuestro pide a Fernando VI que libere a España de Francia. Fernando aquí es “el padre nuestro de España,” quien debe hacer varias acciones para que su pueblo lo eleve a “los cielos” y lo considere “santificado.” Como acciones se recomiendan: “al francés echáis por suelos,” “contra Francia enviáis / ejército bien armado,” “haz que las paces se hagan / antes que venga el invierno, / para que venga el inglés / y haga comercio el tu reino”.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> El ataque a los franceses aparece en la glosa “Dice el francés como diestro” (prohibida por edicto el 20 de diciembre de 1782 y en el índice de Rubín de 1789) y en el “Padre nuestro, según se reza en el ejército.” En la BNE hay un ejemplar de este Padre nuestro y en la Nueva España aparece denunciado en 1784—antes de la caída en Francia de los Borbones; en 1789—en plena revolución francesa; y en 1809—tras la ocupación napoleónica. El ejemplar de la BNE habla de “don Carlos padre nuestro,” Carlos III, y le dice “Mira la plata, ay, mi Dios, / que se llevan sin cesar, / si ellos se la han de llevar / más justo es que venga a nos” (BNE, MSS/10912) En la Nueva España la denuncia de 1784 se encuentra en un proceso en contra de don Francisco Javier Conde por habersele encontrado la obra de Voltaire. Este Padre nuestro, dice la denuncia, es tal y como “se reza en el campo San Roque de Puebla” (AGN, Inq. 1208.28). Años más tarde aparece otro ejemplar que remite José Antonio

Si el peninsular ataca al francés, el Padre nuestro contra los europeos novohispano ataca al español. ‘Perros obscenos’ son los españoles en estas glosas, una de las cuales aparece ya desde 1766 y 1796.<sup>86</sup> La obscenidad de los españoles en la visión del glosador de este Padre nuestro es la misma obscenidad que critican otros autores y especialmente el autor del *Chitón*: es la obscenidad del poder y por obscenidad del poder entiéndase la visibilidad de la tiranía o del exceso en el ejercicio del poder. Jean Baudrillard ha hablado de la obscenidad política al respecto del hiperrealismo en los medios masivos de comunicación. Baudrillard dice que así como la pornografía ofrece un espectáculo sin mediaciones, así los medios ofrecen un espectáculo sin mediaciones: “It may already be crudely obscene to present the naked body; to present it emaciated, flayed and skeletal is even more so” (29). De la misma forma que resulta obsceno ver el cuerpo desnudo, el cuerpo que excreta o el cuerpo sexual, de la misma manera dice Baudrillard que es obscena la imagen de la pobreza, de la miseria, de la violencia institucional impresa en el cuerpo.

La visibilidad del poder imperial es la que condena el glosador que llama a los españoles ‘perros obscenos.’ Los inquisidores, Cristóbal Fierro Torres, Julián Vicente de González y Julián Amestoy, mandaron prohibir la glosa por “amenazar grandes inconvenientes contra la quietud y seguridad del estado” (AGN, Inq. 1095.20.306-320).<sup>87</sup> La oración no va apostrofada al rey sino a los españoles pero se pide a Dios

---

Buenhombre. Esta versión de 1809 habla de la desgracia que trajeron los Borbones “nos dejaron sin un flux / esta familia fatal / que en ellos no es en general / aquello de amen Jesús” (AGN, Inq. 1267.7.39).

<sup>86</sup> La versión de 1796 aparece en la causa contra el solicitante (sodomita) José María de Jesús Estrada, calificador del Santo Oficio. La posesión del Padre nuestro cobra mayor resonancia pues una testigo, María Campo y Viergol, confiesa que el padre Estrada defendía al cura independentista José María Morelos y Pavón.

<sup>87</sup> El expediente es un caos. El original de la glosa del Padre nuestro—según la Inquisición de México—es un manuscrito que entregó Bonifacio de Lara, quien dice haber obtenido su ejemplar de Narciso Sarabia, quien dice haber obtenido el suyo de Eligio Valverde, quien a su vez dice haberlo obtenido en unas fiestas de Manuel Cendejas, de “un criollito de Guanajuato... muy enemigo de los

que los desaparezca: “O si Dios vuestros anhelos / destruyera, provocado, / fuera el reino desahogado / de tantos perros obscenos<sup>88</sup> / pues, con algo de estos menos, / quedará santificado” o “líbranos de esta canalla / y al reino no vengan más, / ni vean para acá jamás, / ninguno gachupín en quien / nunca veremos el bien, / en fin, líbranos del mal.” Este es un Pater noster sedicioso que justifica su irreverencia al presentar a los españoles como materialistas: “No hay más padre que la plata, / ni más Dios que el reino nuestro;” avariciosos: “... no habrá dos / que avaros no sean, de modo, / que a ellos quieran vaya todo / y que nada venga a nos;” o ingratos con los criollos: “Entre la plata nos criamos, / de la cual sois poseedores, / estos crecidos favores / debíais, perros, compensar, / de que sois nuestros deudores.”

En este Padre nuestro la obscenidad es político- económica. El español es un ‘perro obsceno’ que el criollo quiere sacar de la escena novohispana porque la visibilidad de su poder es, ante los ojos del novohispano, escandalosa. En esta escena hay una suma de injusticias que se vinculan todas con el dinero y la plata: la colonia es rica en plata pero no recibe sus beneficios, los peninsulares no comparten la riqueza con la colonia (‘que nada venga a nos’) ni la agradecen (‘estos crecidos favores / debíais, perros, compensar’). En este Padre nuestro el pacto se rompe. No hay rey, sólo Dios. El yo poético defiende su osadía y no se exculpa sino que se

---

gachupines,” quien confiesa no haber “estado en ningunas fiestas en Guanajuato.” Francisco Larrea, el comisario, dice en 1779 que “no se ha podido averiguar con probabilidad bien fundada el autor de las coplas contra los europeos... por el transcurso de más de diez meses.” Y en 1796, se resigna diciendo que “si recién publicado los primeros versos no se ha podido saber su autor, cómo se había de averiguar pasado más de doce años desde la primera denuncia.” El caso muestra la desorganizada maquinaria de la pesquisa inquisitorial en la Nueva España y la red enmarañada que urden los personajes que desfilan ante los comisarios. En 1779 apareció lo que parece ser una respuesta de los españoles a los criollos. Se sabe por Domingo Maule Sandoval, español, que “con ocasión de las últimas guerras con los ingleses, cuando se perdió La Habana, hicieron los gachupines de Guanajuato unas coplas contra los criollos, no sabe quién fue el principal autor y las desparramaron en aquella ciudad en las que moteaban a los criollos de no ser sujetos capaces para defender su reino e ignora si glosaban la oración del Padre nuestro y en su correspondencia hizo otras coplas contra los gachupines Juan de Dios Robles de Irapuato” (AGN, Inq. 1095.20.306-320).

<sup>88</sup> La equivalencia entre perro y gachupín es una constante en la glosa y en las coplas que entregó Eligio Valverde y puede ser evidencia de que ambos poemas sean de un mismo autor.

apropia embravecido de la invectiva “Esto digo y a más voy / y si algún agravio os hago / y queréis darnos el pago / que sea breve, dánslo hoy.” Hay en esta invectiva una amenaza.

El Padre nuestro es una oración que busca la intercesión de Dios o del rey ante las demandas de un pueblo en crisis cuya representación toma una voz poética. Las glosas de los Padres nuestros durante los siglos XVII y XVIII van dirigidos a una figura paterna (Dios o el rey), cuyo poder siempre está siendo negociado, a veces es reforzado—cuando la glosa jura obediencia tras el cumplimiento de las demandas—o desestabilizado, cuando se busca la sustitución de la figura de poder. La lealtad siempre es condicional y está supeditada a las satisfacciones que ofrezca el padre a ese colectivo cuyo levantamiento siempre se avizora como una posibilidad.

Las glosas del Padre nuestro atacan una alteridad. Esa alteridad, en las glosas del XVII, es interna, es el válido, a veces el rey; en las glosas del XVIII es externa, es el francés, y en la Nueva España, es el ‘perro obscuro’ español. Si en la península se establece una confrontación entre el español y el francés, en la colonia es entre el español y el criollo, lo que nos dice que cada espacio geográfico tiene su propia hegemonía a la cual obedece o ante la cual disiente.

Las glosas del Padre nuestro siempre piden algo: que se bajen los impuestos, que se destituya al válido (el conde duque de Olivares), que se haga traer a una figura de mayor poder (Juan José de Austria), que se saque de España a los franceses, que se saque de la Nueva España a los españoles. El cariz del enemigo se transforma en los distintos ángulos de visión. En todos los casos se provee a los enemigos del poder necesario para representar una amenaza y se le da el poder al intercesor de remediarla. Hay, por lo tanto, tres figuras en las glosas: la que atemoriza, la que tranquiliza y la que detenta la pluma.

En todos los casos, las tres figuras son masculinas, lo que logra un espacio homosocial cohesivo aunque esté intestinamente revuelto. Ese espacio homosocial siempre contiene en sí mismo la semilla de la traición. El poder del personaje que está a la cabeza siempre se encuentra bajo una negociación. Las glosas al Padre nuestro son, hasta cierto sentido, edípicas pues encierran el potencial de matar al Padre. Las distintas personas que toman el nombre del Padre son intercambiables, son bien el padre benévolo que rescatará a sus hijos o el padre malévolo que los pondrá en distintos predicamentos. En cada Padre nuestro emerge la reflexión de que el poder también es obsceno cuando se vuelve visible y escandaloso y, por lo tanto, más vulnerable y fácil de censurar.

## CAPÍTULO II

### LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL XVIII: EL IMPERIO GENITAL

Jacques Derrida analizó la importancia de la firma en la declaración de la Independencia de los Estados Unidos y se percató de una ausencia: “la mujer, si bien he leído, no aparece jamás. Ni para estudiar, ni para enseñar, en ningún punto del cordón umbilical... No hay mujer, entonces, si he leído correctamente (118).<sup>89</sup> La mujer es la gran ausente en el discurso por antonomasia, sugiere Derrida, y esta mujer se ausenta en el discurso pornográfico en donde, paradójicamente, es la protagonista. *Porné* en griego es sinónimo del latín prostituta, que viene de *prostituere*, un término que se forma de *pro* que significa ‘ante’ y *statuere* que significa ‘permanecer’ o ‘exponerse,’ por lo que una mujer que se prostituye es aquella que se pone delante, a la vista—como la esclava-*porné* del griego—para ser comprada. La prostituta es un objeto en el escaparate social dispuesta al intercambio económico y sexual. En la pornografía española del XVIII, la mujer es el centro de un discurso masculino en el cual se encuentra expuesta (está delante) y en el cual ella como voz se ausenta ya que no hay mujeres pornógrafas y la prostituta nunca habla, recordándonos como dice Derrida que “la mujer, si bien he leído, no aparece jamás” (118).

En la *Carajicomedia* medieval (ca. 1514), el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín (1772), la anónima *Guía de forasteros de México* (1785) y las *Fábulas futrosóficas o La filosofía de Venus* de Leandro Fernández de Moratín (1821) analizo la pornografía como un vehículo epistemológico masculino por el cual el

---

<sup>89</sup> “... la femme, si j’ai bien lu, ne paraît jamais. Ni pour étudier ni pour enseigner, en aucun point du cordon ombilical. La ‘grande estropiée,’ peut être... Pas de femme, donc, si j’ai bien lu” (118).

hombre pretende conocer a la mujer pero que, en realidad, habla más que de ella del mismo hombre, de su deseo y de su cuerpo. Las obras que analizo son relevantes para entender la pornografía porque reúnen un hato de estrategias discursivas de ese tipo de discurso especializado que llamo pornológico y que son: la pornotopia o geografía del placer, el censo prostibulario y la guerra de los sexos o de los genitales.

La pornotopia, neologismo que se crea al fusionar la palabra *porné* (prostituta) y el *topos* (el lugar), se basa en la estrategia medieval que iguala el cuerpo del rey con la geografía del reino. Iris Zavala analiza el paralelismo que se estableció entre el cuerpo del rey y el cuerpo social en la obra de fray Juan de Santa María, quien concibió en 1615 al rey como la cabeza de la república y a sus ministros como los miembros (52). En la pornotopía el cuerpo de la prostituta es la ciudad y cada prostíbulo es una coordenada geográfica. La lectura de la pornotopia que analizo aquí no es la *pornotopía* de que habla Steven Marcus en su análisis de la pornografía en la Inglaterra victoriana, esta pornotopía se refiere a la utopía que ofrece la pornografía: penes siempre erectos, mujeres insaciables, deseo sin fin, repetición *ad infinitum*, ausencia de problemas, de tiempo y de lugar.<sup>90</sup> El término de Marcus me sirve para entender el género pornográfico y la pornología pero, para evitar confusiones, lo llamaré *pornutopía* para diferenciarlo de la *pornotopia*, esa metáfora que vuelve lo corporal en geográfico, el cuerpo de la mujer pública en el mapa de la república. Ya el rey don Juan en el romance “Abenámbar, Abenámbar” quería seducir la ciudad de

---

<sup>90</sup> En *The Other Victorians*, Steven Marcus define pornotopía como la ilusión que ofrece la pornografía. De acuerdo con Marcus, la pornotopía es una utopía que no se desarrolla en ningún espacio ni tiempo, sólo el necesario para el acto sexual. En ella, las personas se reducen a órganos, penes erectos enormes, infinitamente potentes y siempre dispuestos. En esta utopía, continua Marcus, no hay conflicto sino la ‘rabia de la lujuria’ (273). Marcus diferencia entre arte y pornografía y deja mal parado a su objeto de estudio pues considera que la pornografía no tiene más que una intención, que no tiene principio, medio y fin, que su lenguaje es ofensivo y que no habla, como la literatura, de las relaciones entre los individuos sino exclusivamente de sus órganos. Marcus en realidad está idealizando la literatura para distanciarla de la pornografía, pero su idea de utopía es útil para entender la ilusión que tiende el pornógrafo.

Granada. Dentro de esta lógica, las ciudades, como las mujeres, se conquistan, se doblegan, se recorren, se penetran. En *Les bijoux indiscrets*, Jacques Diderot dice que “todas las mujeres buenas son como ciudadelas que hay que asediar como una fortaleza” [“toutes les femmes de condition y ressemblent a des citadelles importantes qu’il faut assiéger dans les formes”] (250). Walter Benjamín, por su lado, relaciona la prostitución con la emergencia de la metrópolis y dice que la ciudad creó espacios para la exhibición de la mujer, uno de los cuales fue el burdel (339). La pornotopia como la geografía del placer es el depósito de toda una ideología en donde el cuerpo se vuelve el cuerpo social, pero en lugar de que sea el rey lo que determine la república, lo que demarca el mapa cartográfico es el cuerpo de la mujer pública.

El censo prostibulario responde a una preocupación por la sexualidad mercenaria que se concibe como ominosa y que, por ende, se busca nombrar y enumerar. La guerra de los genitales es la representación metonímica (a través de los órganos) de una guerra entre los géneros femenino y masculino que, a través de la prosopopeya, combaten. Esta lucha se vuelve una reflexión sobre el género, la sexualidad, la pornografía y el erotismo. En general, los textos que analizo pueden llamarse *pornografías* y *pornologías* en tanto describen gráficamente a la porné y reflexionan sobre el oficio de la prostitución. Gilles Deleuze acuñó el término *pornología* para englobar las obras del Marqués de Sade y de Leopold Sacher-Masoch. Aunque no abunda en su definición, Deleuze acuña un término que en mi estudio se entiende como el discurso (masculino) que focaliza a la prostituta y que a partir de esta focalización expresa la relación que tiene una sociedad (patriarcal) con su cuerpo, con su sexualidad, pero especialmente con la mujer.

Si las cuatro obras que analizo comparten características comunes (la pornotopia, el censo prostibulario o la guerra de los genitales), también muestran

diferencias. Si en la *Carajicomedia* se teme a la vagina, el *Arte de las putas* la vuelve abyecta. Si el *Arte* dignifica a las prostitutas al cantarles en odas y endecasílabos neoclásicos, la *Guía de Forasteros* las vuelve a reinscribir en el ámbito popular al usar el género semiculto de la décima. Si la vagina que Moratín padre presenta se concibe en una estética ilustrada, la que ofrece su hijo marca la transición del neoclasicismo al prerromanticismo. En todos los casos la mujer es un objeto en el discurso y no un sujeto discursivo. Es por eso que, a pesar de estas diferencias, en las obras que analizo destaco las relaciones íntimamente homosociales y una gran solidaridad masculina. Eve Sedgwick llamó homosocial a la relación entre hombres en un triángulo amoroso y que es tan intensa como la que cada uno tiene con el objeto del deseo que es la mujer (21-22). En la *Carajicomedia*, el *Arte*, la *Guía* o las *Fábulas*, los penes se enfrentan como rivales y establecen guerras fálicas en las cuales la mujer sólo aparece como necesaria para que ellos establezcan este vínculo entre hombres. No sólo en los discursos considerados obscenos sino también en la censura, asistimos a una alianza entre obscenos y censores que garantiza la homogeneidad de la dominación masculina. Esta alianza es diferente a la del siglo XVII pues en el barroco hay una solidaridad eclesiástica mientras que en el XVIII la solidaridad es estamental entre los censores eclesiásticos y los burócratas ilustrados. Asimismo, vemos en la transición del XVII al XVIII que la categoría de obsceno se aleja de lo político y religioso y entra en el terreno sexual.

Al argüir que los discursos obscenos se producen dentro de una dinámica homosocial, me dirijo a una concepción de la obscenidad que no resulta transgresora o disidente sino que sustituye con otra efigie el cariz de la dominación patriarcal. Podría pensarse que los textos ‘obscenos’ buscan una liberación sexual pero Ethel Spector Person ha considerado que “From the feminist point of view, sexual liberation can be

a conservative force in society, insofar as it enshrines the status quo as bedrock” (629). Desde las políticas de género, la obscenidad no es necesariamente disidente. Al contrario, puede ser tan reaccionaria como el discurso que la censura, pues aunque sustituye los personajes que desempeñan los roles del poder, no trastorna los roles ni las dinámicas androcéntricas de una sociedad. El poder en el discurso de la sexualidad, como lo han dicho Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut en *El nuevo desorden amoroso*, se expresa en al menos tres coordenadas difíciles de revocar: la ‘tiranía de lo genital,’ el imperio heterosexual y el ‘tribunal del orgasmo’ (30); en todas ellas la dominación pertenece al falo, al sexo heterosexual (homofóbico) y al orgasmo masculino.

### ***La Carajicomedia***

La *Carajicomedia* es un texto de 117 coplas, acompañadas de glosas, que se agregó en 1519 al *Cancionero General* de Hernando de Castillo (ca. 1514), en la sección llamada *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.<sup>91</sup> Este *Cancionero* figura ya en el primer índice de Valdés de 1559 como obra prohibida *in totum*. La *Carajicomedia* es un texto especular que se construye por medio de la triangulación. Es un texto especular en tanto es una parodia de las *Trezientas* de Juan de Mena. Es triangular porque hay una tercería entre los protagonistas Fajardo-

---

<sup>91</sup> El *Cancionero General* se componía de nueve partes: las obras de 1) devoción, 2) amores, 3) canciones, 4) romances, 5) justas, 6) glosas de motes, 7) villancicos, 8) preguntas, y 9) de burlas. Estaba organizado de tal manera “porque coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito”— es decir, el orden orienta al público en la selección de sus lecturas. En la edición de 1514 se suprimieron 15 obras de este apartado y se añadieron diez, entre las cuales aparece el *Pleito del manto*, una obra muy parecida a la *Carajicomedia* y ésta. El único ejemplar que tenemos está en el British Museum y consta de 56 hojas. Ha habido varias ediciones: una del siglo XIX, otra de 1951, otra del 76 y la de Carlos Varo del 81. El primer editor del siglo XIX, Luis Usoz del Río, consideró que es “un libro inmundo y soez” y que lo que “lastima es el cinismo espantoso y la obscenidad de ideas y palabras que en él rebosan” (citado en Varo 39).

celestina-putas pero también entre Autor-putas-Mena, es decir, las putas sirven como un pretexto para que el autor de la *Carajicomedia* critique a Mena.

La *Carajicomedia* es especular—o “especulativa” como la dedicación lo dice—porque está “imitando el alto estilo de las ‘*Trezientas*’ [o *El laberinto de Fortuna*] del famosísimo poeta Juan de Mena,” texto que cuenta el recorrido alegórico de Juan II—de la mano de la Providencia—por el pasado, presente y futuro de su reino (147).<sup>92</sup> Sustituyendo al rey por el pene, la *Carajicomedia* cuenta la historia del “antiguo carajo del noble caballero Diego Fajardo” que, acompañado de su providencial celestina, visita los burdeles del mundo y de las principales villas españolas (147). El ‘carajo’ de Fajardo es un pene impotente y su impotencia es el pre-texto del viaje y del texto. Para curarse de su impotencia Fajardo invoca a la Lujuria, un personaje alegórico, y a dos viejas celestinas que lo conducen por distintas geografías del placer. Finalmente, el carajo de Fajardo muere, buscando la cura de su mal, en una batalla orgiástica entre coños y carajos.

Para Carlos Varo, Antonio Pérez Romero, María Eugenia Díaz de Tena, Barbara Weissberger y Frank Domínguez, la *Carajicomedia* es una ‘planta parásita’ de las *Trezientas*. Pero no sólo es una re-producción del texto sino una desviación y una deturpación del mismo. Si el texto de Mena es autoritario, el de la *Carajicomedia* se inviste de su autoridad al reproducirlo y al hacerlo desestabiliza la autoridad no sólo de las *Trezientas* sino del protagonista que lo habita y es el rey. El análisis de Carlos Varo, el más completo hasta ahora,<sup>93</sup> considera la *Carajicomedia*—imbuido en

---

<sup>92</sup> Las *Trezientas* es un texto de poemas alegóricos, dedicado a Juan II, que toma las formas de tratado cosmológico, filosófico, político y didáctico. Narra el viaje del rey acompañado por la Providencia a conocer las tres ruedas del tiempo y los siete planetas. El rey puede ver el pasado y el presente pero no el futuro. Esto explica por qué el texto da consejos al rey (y al lector) sobre cómo reinar (y vivir).

<sup>93</sup> La crítica de la *Carajicomedia* ha sido normalmente filológica y se ha interesado por encontrar en las descripciones de las prostitutas alusiones a personajes históricos como la reina Isabel I (Weissberger,

el aire de la postdictadura franquista—una obra “protestataria, libertaria, [que osa] defender la gozosa libertad del placer, [que se entrega] jubilosa a un erotismo casi pornográfico o mejor obsceno” (21). Pero poco hay de libertario en la historia de un pene impotente que busca curarse procurándose una infinidad de coños. Y el placer, como mostraré más adelante, no sólo está ausente a causa de la misma impotencia sino que, cuando se encuentra, produce terror. Varo considera que, además de una agenda sexual, hay en esta obra una agenda moral y una política pues dice que la *Carajicomedia* “rechaza la estática moral social” y presenta “un sordo inconformismo con el estamento político y todo el aparato que lo sostiene” (47). Incluso dice que esta obra es una “crítica a los eclesiásticos que... apoyan un sistema cuyas reglas incumplen” y “una censura contra quienes impiden esa libertad pero se entregan cínicamente al libertinaje” (47). En suma, para Varo, esta obra es sexualmente libertaria, moralmente disidente, políticamente subversiva y anticlerical.

De entrada, el anticlericalismo que Varo atribuye a la *Carajicomedia*—que se encuentra en sincronía con el anticlericalismo postfranquista—es inexacto, pues hablar de las prácticas sexuales de la clerecía en la Baja Edad Media no era anticlerical ya que los clérigos aún negociaban la legitimidad de sus familias,<sup>94</sup> por

---

Díaz de Tena) o por fecharla (Domínguez). Díaz de Tena destaca la mención del nombre de Isabel en ocho de las prostitutas y establece los vínculos entre las ocho menciones y la reina Isabel. Weissberger funda sobre esta idea su análisis de la impotencia como una ansiedad masculina ante el poder de Isabel I, la madre castradora. Frank Domínguez dice que la obra se escribió después del reinado de Isabel y que no habla de ella sino de la segunda esposa de Fernando, Giomara de Foix.

<sup>94</sup> En su *Historia de la prostitución en España y América*, Enrique Rodríguez Solís habla de las negociaciones que hicieron los clérigos españoles para conservar sus barraganas tras las *Siete Partidas* y el concilio de Valladolid de 1228 que, siguiendo el de Letrán, querían excomulgarlos, anular sus matrimonios y prohibir que sus hijos heredaran (65). Los clérigos de Castrojeriz, de Roa, Salamanca y Burgos solicitaron a Alfonso el Sabio en 1262 y 1270 legitimar a sus hijos, dejarles legítima herencia, lo cual les concedió—al menos temporalmente (66). En una cantiga de los clérigos de Talavera aparece el problema de la familia de los clérigos en pleno siglo XIV: “Cartas eran venidas que dicen en esta manera / que clérigo ni casado de toda Talavera / que no tuviese manceba, casada ni soltera / cualquier que la tuviese descomulgado era. / Y dijo el deán se apelase al rey en esta forma: / “Maguer que somos clérigos somos sus naturales, / servímosle muy bien, fuésemos siempre leales; / demás que sabe el rey

ello obras como *El libro del buen amor* o *La celestina* no pueden considerarse anticlericales. La agenda política, por su lado, dice que emerge porque la *Carajicomedia* es una obra que “explícitamente ataca a los poderes políticos” pero si las *Trezientas* es una epopeya que presenta a Juan II como un rey heroico para ejemplo de reyes, la *Carajicomedia* debe leerse como una apología del falo para ejemplo de otros falos y no hay en ello ningún ataque político sino más bien la sustitución de un símbolo dominante masculino (el rey) por su metonimia (el falo) (74). Viéndolo desde las políticas del género, la *Carajicomedia* no se escribe “desde una concepción del mundo... minuciosamente opuesta a la concepción de Mena” (70), especialmente cuando vemos que el discurso sexual ocupa el lugar del político y que en ambos el poder patriarcal se sigue viendo reforzado.

En la lectura de Varo, la *Carajicomedia* busca la “eternidad del placer carnal” (48) y la impotencia tiene que ver con “la represión del sistema” (49). Varo establece la correspondencia sin tacha de sexualidad y disidencia, al decir que el texto es subversivo sólo por hablar de sexo y que la impotencia sexual es producida por un sistema represivo que está en contra del placer.<sup>95</sup> Pero la perspectiva del sexo que ofrece la *Carajicomedia* no es subversiva, al contrario, refuerza la dominación masculina. Y aunque aparentemente Fajardo busca el placer, el placer y la mujer se describen en la obra negativamente: el placer es un martirio y la mujer da miedo. Al respecto de la mujer, Varo afirma que “pese a su indudable machismo [de la obra]...

---

que todos somos carnales / crei [sic] que se ha de adolecer de aquestos nuestros males” (citado en Rodríguez 81).

<sup>95</sup> Varo acierta a ver que hay en esta obra una “carga destructiva del sexo [que] puede tener como arma de humillante sadomasoquismo hasta el denigrante racismo, encarnado en dos negros a los que—como corresponde a su imagen alienada—se les imputa atributos de naturaleza muy superiores a los que detentan los hispanos” (61) o que la ‘guerra de los sexos’ manifiesta “un sadismo que visualiza las relaciones entre sexos como una lucha a muerte...” o que la mujer en toda la obra “es una y otra vez degradada a una condición utilitaria” (75), no obstante, no relaciona estos rasgos de violencia, racismo y misoginia en su interpretación general de la obra y prefiere idealizar una *Carajicomedia* libertaria, anticlerical y disidente.

la mujer, en términos biológicos, sale fácilmente triunfadora” (41). Cuando habla de ‘términos biológicos’ a lo que se refiere Varo es al hecho de que las vaginas ‘devoren’ a los carajos pero la mujer no triunfa en la *Carajicomedia* sino que son los carajos y su comunidad solidaria el factor que garantiza su dominación ya que, cuando los carajos reviven al de Fajardo, retoman una guerra contra los coños en donde son héroes en el sexo bélico y tortuoso.

La *Carajicomedia* no es, políticamente, ni disidente ni subversiva como considera Alonso desde el postfranquismo, a menos que se hubiera leído durante la dictadura. Si este texto hace, como ha distinguido Antonio Pérez Romero, una crítica del idealismo medieval—al trasladar el idealismo de Mena a la materialidad de la pornografía—esta crítica no es política sino poética, pues enfrenta un sistema textual con otro. La crítica que hace la *Carajicomedia* a Mena no le garantiza la ‘subversión’ que tanto enfatiza Pérez Romero, porque la obra no se sitúa al otro lado de la axiología de las *Trezientas*. El texto de Mena representa al rey y el poder. La *Carajicomedia* sustituye el poder del rey por el del sexo (aunque sea el sexo disfuncional de un pene impotente). Michel Foucault ha enfatizado, en la *Historia de la sexualidad*, la interdependencia entre poder, discurso y sexo que, no siendo antagónicos, se refuerzan uno al otro (28). Pierre Bourdieu, por su parte, en *La dominación masculina*, parafrasea esta complicidad entre el poder y la sexualidad al destacar la colusión creativa entre la *libido* sexual y la *libido dominandi* (24).

La *Carajicomedia* y las *Trezientas* son discursos patriarcales hechos por hombres para hombres y buscan la sujeción de hombres y mujeres, a través de la dominación imperialista o la sexual. Ambos textos, en tanto son didácticos, se proponen gobernar tanto el cuerpo social como el sexual, las *Trezientas* quiere

controlar las acciones del rey y de cada persona de su reino, la *Carajicomedia* quiere controlar el cuerpo de la prostituta y adoctrinar los falos.

Pero he dicho que la *Carajicomedia* es un texto especular que precisa la triangulación y aquí me remito a la idea del triángulo de René Girard que ha servido a Eve Sedgwick para acuñar el término ‘homosocial.’ El triángulo, dice Girard, articula el deseo de dos personas en un objeto que cobra su valor en tanto existe en un espacio de posible intercambio. A través del triángulo amoroso, dice Sedgwick, se establece una alianza entre hombres (22).<sup>96</sup> La *Carajicomedia* hace uso del triángulo pues el impotente Diego Fajardo necesita de una tercera, la celestina, para acceder a las prostitutas. La celestina cumple aquí el rol que tiene la Providencia en el texto de Mena y ¡qué mejor nombre para una celestina que el de Providencia! Pero el autor de la *Carajicomedia* también usa del triángulo porque tiene como fin parodiar el texto de Mena y para hacerlo usa a una tercera que es la *Carajicomedia* misma, de esa manera, esta obra es refractaria al conflicto que se establece entre un autor y el autor parodiado. Como las prostitutas en la visión de Fajardo, la obra no es un fin sino un medio. Las prostitutas son terceras en la lucha que se establece entre dos autores.

Al analizar el censo prostibulario, la pornotopia y la guerra de los genitales en la *Carajicomedia*, es posible ver cómo la mujer se vuelve ominosa, cómo su cuerpo se vuelve la ciudad y cómo se condensa su identidad en la metonimia de su sexo. Estas tres coordenadas fundamentales regirán otros textos pornográficos en la España del siglo XVIII: el *Arte de las putas*, la *Guía de forasteros* o las *Fábulas futrosóficas*.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Esta alianza, sin embargo, dice Sedgwick, no se realiza sin altercados. Es una alianza que se presenta a veces muy transparente, como en su análisis de los sonetos de Shakespeare, en donde el amante y el rival llegan a confundirse confundiendo lo homosocial y lo homosexual; pero también puede ser una alianza que se dé en medio de conflictos.

<sup>97</sup> No sugiero que estos autores leyeron la *Carajicomedia* que, por lo demás, estuvo prohibida por más de dos siglos, sino que estas obras se inscriben en una tradición literaria española en la cual la

Fajardo hace en la *Carajicomedia* una pornografía, una pornotopia y una pornología, esto es, una descripción gráfica, geográfica y lógica de la *porné*. Él habla de las “putas terrestres visibles y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales” (170). La mención de lo visible y de lo invisible refiere no sólo la visibilidad que Fajardo va a dar a este personaje subterráneo, sino también las medidas que tomó la corona para ocultar a las putas en las mancebías, destacándolas paradójicamente al obligarlas a usar un signo determinado, la toca color azafrán.<sup>98</sup>

En un momento en que Alonso de Cartagena, Álvaro de Luna o Juan Rodríguez del Padrón hacían un censo de las más ‘esclarecidas donas’,<sup>99</sup> Fajardo ofrece un censo de otras mujeres igualmente famosas, esta vez de la vida galante. En su recorrido mundial habla de Rabo de acero,<sup>100</sup> la Napolitana, la Rosales, Isabel la Guerrera<sup>101</sup> o Isabel de Torres, Violante, Juana de Cueto, Larez, Gracia,<sup>102</sup> Salcedona, las putas del Éufrates, las moabitas, las beatas, las monjas y termina con la española

---

*Carajicomedia* es fundacional y que ha tenido como preocupación la pornotopia, el censo prostibulario y la guerra de los genitales.

<sup>98</sup> Desde las *Siete Partidas*, las prostitutas debían usar “una toca color de azafrán como marca de su profesión inmoral” (Rodríguez 62). Lo de distinguirlas venía de la costumbre griega de vestir a las *dicteriadam*, las últimas en la escala de la prostitución griega, con un “traje rayado de colores fuertes” (Rodríguez 13).

<sup>99</sup> En el *Libro de las mujeres ilustres* de Alonso de Cartagena, el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón y el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* del condestable Álvaro de Luna— todos del siglo XV—los autores cuales hacen un censo de las mujeres más famosas en todas las épocas y en todas las latitudes.

<sup>100</sup> Muchas de estas mujeres tienen un apelativo que está relacionado con su sexualidad, el nombre de Rabo de acero se explica porque era una mujer que no podía ser penetrada, como lo dice la glosa, tenía una “fuerte roca que la defendía” hasta que un fraile la ensanchó tanto que ahora entran “dos carretas juntas” (171).

<sup>101</sup> Esta Isabel (que refiere a la reina, según la crítica) “está en guerra con mil naturas de gentes y a todos da qué hacer. Esta conozco yo y fue amiga de este Fajardo” (173). La amistad se explica a que el personaje histórico que es Fajardo recibió la regencia de las mancebías de Valencia de manos de los reyes católicos.

<sup>102</sup> Con Gracia hay toda una alegoría del tejido, se dice que es “labrandería” y recordemos aquí la doble significación del verbo hilar. Se dice que anda con un sastre pero que tiene “jirones eclesiásticos” (178).

Ramírez, pues España “goza de de estirpe de putas tan lujuriosa” (179).<sup>103</sup> A partir de la Ramírez, el carajo de Fajardo se interna y recorre España y en Medina del Campo encuentra a Narváez, Ana de Medina, la Fonseca, la Merced, Gudínez, Miranda, la Páez, Marilópez, Francisca Saldaña, Juárez Violante, Mari Nuñez, Quiñones, Luisa, y las putas de la corte “muy descubiertas,” pero no se extiende en la corte porque “no es menester ponerlas en cuenta / y porque contarlas sería gran afrenta” (187).<sup>104</sup> Esto significa que aún en la pornografía aparece lo innombrable. La pornotopia se restringe a la mancebía por miedo a las represalias en contra del autor si habla de las ‘putas de la corte.’

Siguiendo en España, Fajardo encuentra en Valladolid a Mariflores (violada por 25 hombres), María de Heredia,<sup>105</sup> Lucrecia, Ortega, la mujer de Manseolo, Marina, Isabel de Herrera (“que, de insaciable, toda la humana / lujuria querría tener a su mando”)<sup>106</sup> o la Contreras. También en España, Fajardo recorre el territorio de las

---

<sup>103</sup> Otro censo prostibulario en la época aparece en el *Romancero general* de Agustín Durán (s. XVIII), signado por Rodrigo de Reinosa (1450-1530). Muchos de los nombres que cita Reinosa coinciden con los nombres de la *Carajicomedia*, lo que modifica la idea de que sean estrictamente alegóricos: Isabel de Torres, Isabel Herrera, la Mendoza, Ana de Quintos, la gorda tornera, Anica Rodríguez, Isabel de Leyva, Juanica Comes, María Heredia, Marina Juárez, María Montesa, Elvira Ramírez, la Rivadeneyra, la beata Bustilla, Gracia la Prieta, la valenciana, Isabel de Vega, Violante de Vélez, la trapaceja, la toledana, la cordobesa, Luisa, Mari Vásquez, Francisca de Vega, Leonor Ortiz, Marina la Negra, la vizcaína, Carrasco, “todas estas damas / arman su galera / dejaron a España / y van tierra ajena /.../ via via putas / via a la galera “ (citado en Rodríguez 101-102).

<sup>104</sup> Esta autocensura reaparece en la copla XCI en la cual se menciona un hombre cornudo, al parecer principal, cuyo nombre acalla la vieja recomendándole a Fajardo “cierra los ojos, tapa los oídos, / no le publiques, que tiene gran mando” (98). Hay pues una autocensura política en contradicción con la ‘libertad’ sexual.

<sup>105</sup> La glosa dice que dos mozos la hablaron, la tomaron por la fuerza y la metieron a una casa y ahí llamaron a “toda la familia de casa” y 25 hombres “comenzaron a desbarrigar con ella hasta que la asolaron por tierra y le hicieron todo el coño lagunajo de esperma” (194), después mandaron vinieran “dos negros” ante los cuales la mujer escapó “con gran risa de todo el ejército” (194). Si con Mariflores fueron 25, con María de Heredia fueron 40 “que casi por muerta la dejaron” (197). En ambos casos las mujeres obtienen un “botín” de hombres cuando, en realidad, salen perdiendo.

<sup>106</sup> Isabel la Católica dispuso el sistema de las mancebías por lo que se entiende lo de ‘tener la lujuria a su mando.’ En la glosa se dice que es “la diosa de la lujuria, la madre de los huérfanos cojones, es la principal de esta fama, es simiente de cojones” (199). Todos estos epítetos podrían imputarse a la reina Isabel en términos históricos.

adúlteras: Lobilla, Mariblanca, Isabel la Roja,<sup>107</sup> la Bejarana, la Pedrosa y Beatrizica. En Toledo ve a las Cáceres, a Isabel de Ayala, a Francina, a “España la Monja”,<sup>108</sup> la Portuguesa, Vilara, Isabel la Murteta, la Aragonesa, Leonor, la Tiraniva, Quiteria, Ciscareta, la Monja Sese, Ursola, Carajinea, Iborá Beteta—que es el primer transexual en la literatura española pues “maguer que es hombre, por sus bellacas y disolutas narices va en esta cuenta” (214)—Madalenica, la Monjaraza, la Foresea, la Espartañera, la Camarena, la Brianda y Catalina del Águila. Con cada una de estas mujeres, el poeta se detiene a realizar una estampa de su vida y sus costumbres, haciendo una minibiografía de la prostituta. Muchas de ellas, como podemos ver por sus nombres, reciben el apelativo de su tierra de origen (Portuguesa, Aragonesa), de su fama (Rabo de acero) o su oficio (Monjaraza, Espartañera), pero también hay muchos nombres propios, lo que nos dice que con el censo prostibulario viene la denuncia y la marca de una mujer como prostituta al incluir su nombre en el texto (la mujer de Manseolo, Isabel de Ayala, etc.)

Linde M. Brocato ha invocado el término ‘pornotopia’ al hablar de la *Carajicomedia* pues considera que esta obra ofrece una transformación del *mapamundi* en *mapa inmunda*. Pero en la visión de la pornotopia que tiene Brocato se perpetua la idea de que la geografía es inmunda porque es femenina y/o prostituida. En la pornotopia, más allá de consideraciones morales, la puta es sinécdoque de la ciudad y sirve al hombre como una herramienta epistemológicas para acceder a un espacio geográfico y, simultáneamente, al cuerpo femenino. La pornotopia es otra

---

<sup>107</sup> La copla dice “cargada de leyes” lo que, de nuevo, remite a la reina, al igual que el epíteto de Roja que la crítica ha interpretado como el rojizo cabello de los Trastámara.

<sup>108</sup> La glosa dice de esta mujer una blasfemia pues dice que es “sierva de los siervos de Dios,” es decir, puta de los clérigos, mientras que esa frase en masculino “siervo de los siervos de Dios” se aplicaba a los papas.

estrategia del pornólogo que es quien reflexiona sobre el sexo mercenario. Fajardo, de hecho, asume su rol como pornólogo:

Llevando delante mi pija enfrentada  
por dar a los coños ejemplo y doctrina;<sup>109</sup>  
comienzo a mirar la tierra y marina  
do vi tantas putas en trajes diversos  
que no bastan lenguas, ni libros, ni versos  
para contar su rabia canina. (169)

Fajardo accede al universo a través de las putas que le sirven como guía. Cada prostíbulo es una coordenada. El censo prostibulario es un pequeño paso en la imposible tarea que lo obsesiona: la pornotopía del mundo. Hablar de la prostitución es una empresa interminable como interminable es la sed de la prostituta canina. La mujer pública se animaliza y se caracteriza con la sed que caracteriza la rabia. Lo femenino atemorizante que aparece en la *Carajicomedia* se explica en el contexto del debate misógino y pro-feminista de la Baja Edad Media, ese juego literario masculino que atacaba frontalmente lo femenino.<sup>110</sup> Frente a este debate, la *Carajicomedia* se bifurca porque tiende una ilusión. La ilusión es que el coño gana y, no obstante, el carajo no pierde. El carajo, aunque agoniza, es el héroe que emprende otra campaña

---

<sup>109</sup> Aquí se reitera el querer enseñar a las putas, lo que nunca se realiza plenamente, pues estos textos están normalmente destinados a una audiencia masculina. Sin embargo, hay mención de que la puta es ‘catecúmena’ pues se dice que Fajardo convocó a varios coños “y predicóles gran rato” (151).

<sup>110</sup> La ‘querella de las mujeres’ española, un juego literario masculino—aunque aparezcan algunas voces femeninas como la de Teresa de Cartagena—debatía el valor de la mujer en la poesía cortesana y el tratado didáctico moral. Entre los detractores aparecen el misógino por excelencia Torroellas con sus *Coplas del maldecir de las mujeres* (1458), Hernán Mexía con sus *Coplas en que descubre los defectos y condiciones de las mujeres* (1454-74) y fray Iñigo de Mendoza con sus *Coplas en vituperio de las malas hembras* (1482). Entre los apologistas sobresalen Suero de Ribera con sus *Coplas en defensión de las donas* (1458) y Juan del Enzina con su *Contra los que dicen mal de las mujeres* (1496). En el género del tratado aparecen entre los detractores el Arcipreste de Talavera con su *Reprobación del amor mundano* o *Corbacho* (1438) y fray Ambrosio Montesinos con su *Doctrina y represión de algunas mujeres* (1508). Entre los apologistas sobresalen Juan Rodríguez del Padrón con *El triunfo de las donas* (1445), Diego de Valera con *Tratado en defensa de virtuosas mujeres* (1445), el condestable Álvaro de Luna con su *Libro de las virtuosas y claras mujeres* (1446) y fray Martín Alonso de Córdova con *Jardín de nobles doncellas* (1468).

solidaria en contra de los coños.<sup>111</sup> El coño no es el objetivo sino el acto de abatirlo, juntos, todos los carajos. La solidaridad masculina en la *Carajicomedia* nos muestra una escena literal y simbólicamente fálica. Literal porque los carajos hablan, simbólica porque ellos finalmente mandan. Aunque la sed femenina parezca infinita, el carajo es el rector, la voz y quien gobierna este texto, aunque sea impotente.

Ethel Spector Person dice que en el análisis de la impotencia masculina pareciera que tanto la sexualidad como el género se encontrarán amenazados, “an impotent man always feels that his masculinity, and not just his sexuality, is threatened” y “that performance anxiety [can be] the leading cause of secondary impotence” (619). Esto es, la performance sexual determina la identidad (pública) de un hombre pues si no es un ‘hombre en la cama’ no lo sería fuera de ella. En lugar de verse así mismo como impotente, Fajardo refleja en la mujer la causa de su impotencia pues ella es un perro sediento y atemorizante, una ninfómana cuyo deseo no encuentra límites. Carol Groneman dice que en la concepción de la ninfomanía aparece “the reverse rape fantasy,” es decir, el terror masculino a ser emasculado por la mujer, pues “[she] would overpower him and actually force him to satisfy her sexual desires” (354). En la *Carajicomedia* el miedo que tiene Fajardo a la rabia canina femenina nos habla del miedo masculino al poder de la mujer, pero sobre todo, a una relación disfuncional entre el yo poético, su deseo y su cuerpo.

En la visión de Fajardo, las mujeres son la causa de su impotencia y, por ende, deben ser el remedio, por eso invoca a tres mujeres (la Lujuria, una “puta vieja, alcahueta y hechicera” y una “puta vieja seca”) para servirse de ellas. La primera mujer que aparece en la obra no es una alteridad sino la mismidad del yo poético pues

---

<sup>111</sup> Hay en el *Cancionero* otra obra que reproduce la ‘guerra de los sexos’ y se llama el *Pleito del manto*, en ella un carajo y un coño se disputan un manto ante la ley—a la manera de un *El juez de los divorcios* cervantino—y quien gana es el coño. En este texto se evidencia que la ‘guerra de los sexos’ era una forma de resolver el debate misógino-profeminista de la época.

es el personaje de la Lujuria, esto es, la pulsión del mismo poeta. La Lujuria invocada—como Mena invoca a Calfope—lo lleva al burdel. Ahí invoca a la “puta vieja” que no cura su enfermedad pero le muestra porno-grafía. Finalmente, otra “vieja seca” lo ‘cura’ con su propio cuerpo.<sup>112</sup> No obstante que son las mujeres las que le buscan el remedio, Fajardo ha declarado la guerra a los coños precisamente porque ellos hablan de su impotencia: “mil coños quejosos” lo miran “con desagrado” y tienen su carajo “aborrecido... murmuradores y quejosos los siento, mi fuerza culpando por no ser bastante” (152-53). Los coños son, ante sus ojos, los orquestadores de su mala fama, los vigilantes de su potencia, los jueces de su valía. No sólo están descontentos, son numerosos: hay ‘mil’ y “dos mil putas viejas” como potenciales difamadoras de su impotencia (154). Esta campaña del coño en contra de Fajardo legitima que él emprenda su “cruda venganza” (157) y explica por qué la orgía final termina siendo un acto de retaliación.

Sin embargo, así como Fajardo odia a las putas, así también las desea. La primera “puta vieja alcahueta hechicera” tiene “gestos infernales” pero hace que él tenga “muy brava... mi pixona” (155). Es decir, a Fajardo lo grotesco le resulta excitante. Esta vieja lo conduce a ver porno-grafía o “mil trincaderos que putas tenían.” El exceso de actos e imágenes abrumba a Fajardo quien dice: “entre tantas putas salí casi muerto / do ví multitud, no número cierto” (159). Además del número, a Fajardo le preocupa la anatomía femenina y por ello describe el coito como una experiencia traumática en la cual: “yo no me curo / sino de salir de tanta estrechura” (160). ¿Es este el miedo a la vagina dentada? En el imaginario ancestral de la

---

<sup>112</sup> La mención a la enfermedad de Fajardo en la *Carajicomedia* es explícita. El poeta dice que “las venas del miembro” están “vejadas” (63, 155, 157). Parece tener cálculos renales pues dice que “hasta las tripas mi mal se tendía / piedra y arenas me dan gran dolor / el cuerpo está malo, el carajo peor, / tanto que el coño mohoso tenía” (90). Los cálculos renales se relacionan con problemas de próstata y disfunción eréctil, al igual que con la infertilidad que tanto preocupa a Fajardo.

humanidad, lo femenino siempre aparece como cavernoso, desconocido y, por lo tanto, atemorizante. Esto en Fajardo produce temor y ansiedad ante el coito. Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut dicen que el hombre en el sexo sufre pues tiene una sola “obsesión” que es “acabar de una vez para siempre con su concupiscencia” (38). Pero el carajo de Fajardo aporta algo más a la idea de Finkielkraut-Bruckner pues no sólo quiere acabar sino que le aterra empezar.

Como el recorrido que le da la “puta vieja” lo asusta, Fajardo decide recurrir a otra, una “muy seca y enjuta” que sale entre “hedores” y que es quien lo ‘cura’ con su propio cuerpo pues al verla, dice, “fue restituida mi antigua potencia, que perdida era / y por la venida de tal compañera / se cobró mi pija, que estaba perdida” (163).<sup>113</sup> Esta mujer, a la que llama la ‘escogida’ y paralelamente ‘infernál visión’ o ‘deforme,’ toma su carajo con la mano (“llevando mi pija en la mano”) y entra con él en un lugar difícil de interpretar en el texto (165). En una lectura alegórica podría ser la vagina, especialmente porque Fajardo recupera su potencia y consume lo que parece ser un coito. En esta secuencia, la vagina se describe como un pasaje, un *locus* y un medio:

Contra do vido mostrarse una puerta  
se iba, llevando mi pija en la mano;  
notar en la entrada me mandó temprano  
de cómo era grande y a todos abierta,  
más una centella yace encubierta  
que, dijo, que quema muy más que la brasa,  
que el desventurado que viejo se casa  
puebla su bosque y destruye su huerta. (165-66)

Este es un pasaje lleno de alusiones. La puerta parece aludir a la vagina.

Además, Fajardo y la vieja entran enseguida a un “cañatío,” es decir, a un ‘plantío de

---

<sup>113</sup> Esta vieja aparece en la glosa como la competencia de la Celestina de Rojas. Se identifica como María de Velasco o la Buiza “que cierto es en la villa de Valladolid tan temeroso de oír como el de Celestina; mas es cierto que la desdichada de Celestina se llevó la fama, y ésta goza el provecho de tal nombre” (163). Como Celestina, tiene “mil artes,” es bruja, celestina, ginecóloga y experta en afrodisíacos: “los males que quiero ordeno en esencia” o “de alcahueterías yo hago a mi guisa,” sabe “renovar virgos” y poner “poder donde falta potencia” (70).

coños' que debe ser la mancebía. La puerta es umbral en, al menos, dos sentidos, el umbral a la mancebía y el umbral que es la vagina. La vagina, por su parte, es grande y abierta, es decir, es una vagina prostituida. La centella puede interpretarse como la sífilis que quema y abrasa, que puebla un bosque (un órgano) de árboles (bubas) destruyendo sus frutos (su descendencia).

Mi interpretación no descifra cada una de las referencias crípticas que serían comprensibles a un lector de la época, pero al menos establece algunas posibilidades de interpretación. Otro fragmento de difícil lectura que sigue al 'umbral' es la primera mención en la literatura española de la sodomía y muestra una sintomática yuxtaposición entre mujer y hombre, entre la vagina y el rabo, entre lo que hoy llamaríamos heterosexual y homosexual. La copla XXVIII dice que:

Fajardo habla con la vieja y le dice:  
"Dame tu rabo, que el miembro me avise,  
le palpe, le tome, le arrastre, le pise,  
le fuerce, le avive con gran saber." (166)

El rabo de la vieja no puede ser pisado, ni arrastrado, ni tomado. El rabo masculino sí, es un objeto. Esta copla tiene, al menos, dos interpretaciones: en la primera la vieja es una perra con un rabo; en la segunda, Fajardo quiere literalmente un rabo para que lo arrastre y pise. Hay que decir que la copla viene con una glosa que refiere un acto sodomita—el primero en la literatura española medieval que hasta ahora se sepa. El acto sucede entre Santilario y el diablo. La yuxtaposición de la mujer y el hombre aparece en la copla pues el yo poético dice que la vieja tiene la voz de Santilario.<sup>114</sup> Santilario, dice la glosa, era un rústico vaquero que estaba en lo alto de una montaña con "gran dolor de las ingles" y que al ponerse manteca en "el vientre y

---

<sup>114</sup> Frank Domínguez ha vinculado a Santilario con personajes históricos como San Hilario y el cardenal Cisneros que eran favoritos de la reina Isabel.

las ijadas” tuvo una erección (166-67). Esta erección alentó a un diablo que lo vio de lejos y decidió ‘tentarlo,’ y al descender:

... acertándole con los pies en el ombligo resbaláronse y fuese deslizándose hasta que se hincó el miembro de Santilario por el culo. Lo cual sintiendo Santilario le apretó y tuvo firme llamando a voces sus perros. Lo cual viendo el diablo y mirando su desastrado caso y sintiendo venir los perros ladrando, comenzó a dar grandes voces diciendo “¡Santilario suelta!” el cual teniéndole recio con feroz voz respondía: “Nunca, si el carajo no quiebra” y allí le tuvo hasta le remojar y entonces le soltó y ya llegaban los perros cerca cuando el diablo culirroto comenzó de huir y los perros tras él, hasta le encerrar en el infierno a donde el triste se está remendando el culo hasta hoy jurando que nunca ha de salir... Autora de esto es la mala vieja en su hablar que más feroz parece a las gentes que Santilario al triste diablo. (167)

La glosa es significativa para un análisis de la sodomía en la Baja Edad Media pues, desde esta perspectiva, Santilario no es un sodomita sino un héroe que castiga al diablo penetrándolo. La sodomía se vuelve un acto de dominación entre hombres a favor de la religión, el sodomita Santilario es el vengador de la cristiandad; la eyaculación o el ‘remojo’ puede pensarse como un bautismo blasfemo, como la firma de la conversión. Es más, la masturbación (acto sancionado por la iglesia por ser irreproductivo) forma parte de cierto plan divino pues la manteca que se unta en el vientre facilita la caída del diablo y su penetración-castigo.

En esta historia, el diablo no da miedo sino los perros. Feroz se repite numerosas veces en el fragmento. Los perros, las voces de Santilario y de la vieja son feroces. La ambigüedad de género que aparece en el quiebre de la copla a la glosa entre la ‘vieja seca’ y el Santilario se contradice en la *Carajicomedia* con la postura del yo poético en contra de la sodomía. Por ejemplo, en la copla LXXXI Fajardo desprecia la sodomía y dice que: “tengan seguros los culos sus dueños” (156). La primera ‘puta vieja’ está en contra de la “ley itálica”— sodomía perfecta con un hombre o imperfecta con una mujer—pues habla del “gran sinsabor que el coño toma

cuando algún mal hombre deja a él por su cagado vecino” (157). Pese a que hay una condena de la sodomía, la secuencia de Santilario y la vieja confunde lo homosexual y lo heterosexual.

Para Cristian Berco, la *Carajicomedia* muestra cómo la sodomía reproduce los paradigmas de dominación de la misma hegemonía que la oprime pues en ella la penetración emascula, esto es:

... the active partner in sodomy, the penetrator, represented the dominator, the one who imposed his masculine will on an emasculated object of desire. If anything, then, the penetration of other men acted as the ultimate sign of virility. Patriarchal thinking, feeding on codes of masculinity, encouraged a penetrative valuation of sexuality; and thereby, sodomy, as a means of forging hierarchies among men. (358)

Por la penetración/emasculación, Santilario feminiza y vence al diablo, de la misma manera que Fajardo quiere vencer a la vieja. La sodomía es un castigo masculino en contra del diablo así como el sexo es un acto de retaliación en contra de la vagina. No obstante, pareciera como si en la *Carajicomedia* Santilario tuviera más placer que el mismo Fajardo pues si Santilario esperó hasta eyacular no sólo fue porque quería castigar al diablo sino también porque quería gozarlo. Si Santilario parece obtener placer de tan diabólica ocasión, el pobre Fajardo no corre con la misma suerte pues para él el sexo es un acto bien distante del placer:

Como el herido de aquella saeta  
que trae consigo la cruel engorra,  
mientras más tira, por bien que le acorra,  
mas el retorno lo hiere y aprieta,  
así la mi pija, en verse sujeta  
a la puta vieja que la tiene firme,  
se afloja y encoje sin nada decirme,  
como en el fuego la blanda agujeta. (168)

De acuerdo con esta descripción, parece que hubiera mayor placer en el gozo homosexual que en el heterosexual. Probablemente esto se explique por la manera en

que describe la vagina, pues al yuxtaponer la vagina y la saeta, la vagina se vuelve fálica. La vagina fálica en la copla XXXI es una saeta que duele más mientras más se saca, un anzuelo que el pez rempuja “por verse más libre” (168). La vagina que es receptáculo se vuelve falo, se repliega desde el adentro hacia el afuera, invertida, habitando las dos dimensiones de un mismo espacio. Jacques Derrida, en “The Law of Genre,” habla sobre la invaginación y dice que “each [side] evenly serves the other [as a] a citation” (56). En esta secuencia la vagina se masculiniza pues es feroz y emascula sujetando como un falo o como una vagina. Si Santilario goza, Fajardo se aterra ante la posibilidad de ser penetrado por una vagina fálica o de no poder salir de la penetración. En todo este proceso, la vagina falo resulta más atemorizante que el diablo pues no hay en ella una línea que demarque, en la visión de Fajardo, el adentro del afuera.

La única estrategia que propone la *Carajicomedia* para escapar a la emasculación es la dominación. Por eso Fajardo enseña a los “carajos noveles” cómo aprovecharse de las prostitutas: “pelad a los coños ducados, reales, / y haced y fingid amores y sañas /... / pasad dos mil vueltas primero su tela / y dadles luego un par de castañas” (200). El poeta recomienda que los carajos las malpaguen o, más aún, que no las paguen: “jodedlas de balde con buen continente” (201). El ‘joder de balde’ que aparece en la *Carajicomedia* (y más tarde en el *Arte*) propone una enorme fractura en el contrato implícito del oficio de la prostitución. En la prostitución comercial, dice Kingsley Davis, “both parties use sex for an end... the one for pleasure, the other for money... a contractual rather than a personal association” (748). Pero si el hombre imagina que la mujer trabaja sólo por el placer, puede justificar no pagarla. Si la mujer es promiscua es su deseo sexual y no su necesidad económica lo que la conduce a la prostitución, por lo tanto, el hombre prostibulario cree que su pene, y no su

dinero, es el objeto del deseo. En una sociedad patriarcal, dice Ethel Spector Person, “to talk about male hypersexuality is to talk about female hyposexuality” pero la prostituta es una mujer hipersexual que habita los dos espectros del género. Al menos así lo imaginan los usuarios de la pornografía, como refieren Bruckner y Finkielkraut, quienes dicen que: “las chicas de los film porno... son como hombres, siempre tienen ganas de hacer el amor” (76). Al imaginar a la actriz pornográfica y a la prostituta como si fuera él mismo, el hombre prostibulario intenta convencerse de que es la lujuria de ese otro ser y no la violenta desigualdad del sistema patriarcal la razón que la orilla a venderse. Si la mujer es promiscua, puede disolverse el contrato económico y ‘joderla de balde.’

La prostituta en el imaginario masculino simboliza un gasto de dos tipos: económico y físico pues en la prostitución, dicen Bruckner y Finkielkraut, la prostituta toma el dinero y exprime el esperma como si fuera un débito, por ello este oficio le parece al hombre el que más lo despoja, tanto de su dinero como de sus fluidos corporales. Paradójicamente, al cliente de la prostitución no se le promete el despojo sino la satisfacción. Si la prostituta no crea la ilusión de ser promiscua, el cliente no cree satisfacerla y se encoleriza, como Fajardo, cuando habla de Lobilla una “puta, mas no deseosa” (201). El hombre prostibulario firma el contrato prostibulario en tanto sepa que él satisface a la mujer, quien en realidad es la que debe satisfacerlo. En la prostitución hay siempre un juego de espejos en el cual el cliente aliena en la otra su propio deseo, de la misma manera que Fajardo aliena en el coño su propia pulsión:

Es la lujuria, doquiera que mora,  
vicio que todos los coños cohonde;  
entre el pendejo y el culo se esconde  
y todos los zumos de pijas devora;  
sirve carajos, carajos adora,

de pijas ajenas glosa garganta,  
de grandes cojones jamás no se espanta,  
come de aquello que'l dan toda hora. (218)

La lujuria es el apetito por el coño, pero aquí la lujuria es el apetito *del* coño. La lujuria, nos dice Fajardo, no radica en aquel que la siente (el lujurioso) sino en el objeto que la satisface, la mujer y sus genitales. Alienar en el otro la pulsión del propio cuerpo es localizar el deseo insaciable del cliente en la prostituta. Es desligarse de la responsabilidad y expurgarse. Adjudicar el deseo al otro llega a su paroxismo en la guerra de los genitales cuando el carajo es quien busca los coños, pero los presenta como seres caníbales. En esta guerra, una comunidad de carajos se integra cuando Fajardo apostrofa un 'vosotros' (los maridos cornudos) que describe como "grave consorcio [de] muchos carajos, que están en divorcio / de coños angostos" (218). A ellos los conmina a "joder sin parar" y a procurarse "carne coñina" (221). El grito de guerra es "jodamos de forma que fama tengamos," lo que superpone a la heroicidad la performance genital como lo que hace que un hombre adquiriera la fama tan preciada en el imaginario medieval (226).

Tras la exhortación de Fajardo, la 'cuadrilla' llega a la putería. Esta cuadrilla se forma, como dice la metáfora totalmente seminal, de la unión de arroyos como Arlanza, Pisuerga o Carrión que hacen ríos como el Duero, es decir, de la re-unión de hombres que, solidarizándose en contra de su enemigo común, hacen "de muchos una relación" (222). Entonces "los fieros carajos alzadas las alas, / sañudos feroces entran sin escalas / dando empujones a modo de guerra" en ese *locus* que llaman "la tierra / que está entre el pendejo y el borde del muro / lugar con menguante espeso y oscuro" (227). Los coños son seres primitivos y caníbales: "se lanzan ganosos por sus azagayas / pasando los nervios y pelos y rayas / y hartan su hambre con miembros

ajenos” (228). Fajardo se ve abatido en la lucha y su comunidad masculina lo exhorta “¿y cómo nos dejas?.. débiles, flojos y sin señas de guía... danos la forma de entrar y salir... [pues] los coños las vidas ya nos desafían” (229). A causa de este ruego, el carajo de Fajardo vuelve para salvar a los suyos de esos “coños hambrientos” y probar que su “piedad vencedora” ganó sobre su “temor” (230). En la segunda gresca, los “flojos carajos a entrarse tornaron, / los coños hambrientos así los tragaron / que ninguno de ellos ni canta ni llora” (230). Al cabo, los carajos o “ya no goteaban” o daban “singultos [sollozos o hipos] / de esperma” en una escena en donde “las fuerzas de todos así litigaban,” entre “la pérvida entrada que coños querían” y “la dura salida las pijas negaban” (230). En el desacuerdo entre la entrada y la salida, coños y carajos se quedan en la lid *ab aeternum*.

En la *Carajicomedia* aparece lo que Bruckner y Finkielkraut han llamado la ‘tiranía de lo genital’ y el ‘tribunal del orgasmo,’ es decir, la tiranía que reduce la complejidad de la sexualidad humana sólo a los órganos genitales y que la concentra en el orgasmo masculino (30).<sup>115</sup> Asimismo, la *Carajicomedia* muestra, al igual que la obra de Bruckner y Finkielkraut, la ansiedad masculina que mira su placer finito ante el infinito placer femenino pues al igual que el final orgiástico de la *Carajicomedia*, BF consideran que la eyaculación masculina es “es repentina, imprevisible, siempre catastrófica” mientras que la femenina es “el despertar lento y delicado de las increíbles virtualidades de la carne” (19, 23). Bruckner y Finkielkraut consideran que la impotencia es una forma de disidencia: “una virilidad que ya no quiere representar su papel y boicotea el examen” (55) pero, si pensamos en la *Carajicomedia*, la impotencia de Fajardo no es disidente, no boicotea ningún examen, todo lo contrario, quiere invertir los roles de poder y ser el poderoso. No hay en la impotencia de

---

<sup>115</sup> “La esperma es la firma del coito” (Bruckner y Finkielkraut 36).

Fajardo sino una enorme frustración ante el insaciable deseo de dominar (a la mujer, al discurso, y al autor que le sirve de fuente y que es Mena).

Si hay algo disidente en la *Carajicomedia* es la resistencia a seguir los mismos códigos de representación literarios de las *Trezientas* de Mena. En la *Carajicomedia* la disidencia es poética. Esta obra no es subversiva pues sigue reiterando un imperio fálico, heterosexual, genital, monárquico y masculino; pero es subversiva en su poética pues, en tanto es una parodia, es una burla de las formas idealistas de conceptualización de una sociedad y, por tanto, apunta a nuevas formas de conceptualizar la misma sociedad. Como dice Antonio Pérez Romero, uno de sus objetivos es anteponer al idealismo de Mena el materialismo pornográfico, esto es lo que resulta estéticamente radical. La *Carajicomedia* no es subversiva porque subyuga tanto a hombres como a mujeres a obedecer el falo. Por la penetración de este falo se consolida el patriarcado bien cuando la penetración dice cumplir con el deseo (imaginado) de satisfacer a la prostituta, bien cuando la penetración castiga toda desviación (sodomita). En todos los casos, la penetración es un acto hegemónico y el pene es el instrumento de la hegemonía.

La centralidad del pene como instrumento de dominación aparece ya en la *Priapeya*, un conjunto de cantos dedicados al dios Príapo, dios de la fecundación, que estuvo prohibida por la Inquisición y que fue traducido en el siglo XIX por Leonard C. Smithers y sir Richard Burton. En los cerca de 80 epigramas la voz de Príapo elogia lo grande de su pene<sup>116</sup> y amenaza con sodomizar a los ladrones que quieran robar frutos del huerto o del jardín que vigila—recuérdese que *hortus* es vagina. En el epigrama 10, dice al ladrón que si roba algo: “Thrust into by my twelve-inch I pole,

---

<sup>116</sup> Sobre las dimensiones Príapo dice “the ruddy Protector of our Gardens, larger membered than is usual” (1), “than Priapus no Deity hath a larger or better-hung mentule” (36) o “My figure is, I confess, wanting in beauty, but my mentule is, in thruth, magnificent” (39). El epigrama ocho llama su “mentule” su arma, lo que de nuevo muestra la convencional relación entre lo fálico y lo bélico.

thou shalt be so stretched that thou wilt drink thy anus served had any wrinkles” (10) y en el epigrama 16, con la misma referencia anal, dice “Let him approach; he will return more open!” (16). En el 35, promete la sodomía y la felación: “Thou shalt be bardashed, thief, for the first theft; and if twice caught, I will irrumate thee. But if thou shalt attempt a third left, that thou may suffer penalties twain, I will both sodomise and irrumate thee” (35). El énfasis en la sodomía y la felación como castigos entre hombres se entiende en lo que Eve Sedgwick ha considerado esa violencia interna entre lo homosocial y lo homosexual (20).

Si en la *Priapeya* la sodomía es parte de la dominación masculina, en los cármes de Cátulo, igualmente prohibidos por la Inquisición, la sodomía es una de las tantas caras del erotismo. Los apóstrofes a Lesbia (carmen 5, 7, 8) o Ipstilla alternan con los apóstrofes a Veranio, a Sirmio o a Juventio (carmen 99). En estos cármes es posible ver, como afirma Sedgwick, cómo en la triangulación un hombre penetra a dos personas en un solo acto. Por ejemplo, en el carmen 71 mientras habla de un triángulo amoroso, el yo poético dice “cada vez que se la culea, te desquitas de ambos,” haciendo del cuerpo femenino un puente para acceder al masculino.<sup>117</sup>

La *Carajicomedia* es heredera de textos y tradiciones fálicas como la *Priapeya* o la literatura erótica clásica, y matriz de una tradición literaria en España, en la cual aparece el *Arte de las putas*.<sup>118</sup> La diferencia frente al *Arte* es que el miedo a la vagina

---

<sup>117</sup> No obstante, en el carmen 21, el yo poético también usa el cuerpo masculino para acceder al cuerpo enemigo cuando amenaza a su amigo Aurelio de sodomizarlo violentamente si toca a su joven amado: “¿quieres culearte a mis amores?/.../ te castigaré haciendo que me la chupes” (21). Lo mismo sucede cuando, atacado por la censura, en el carmen 16, el yo poético decide vengarse en el cuerpo: “Os daré por el culo y me la mamaréis / maricón de Aurelio y Furlo chupapollas, / que me considerasteis poco decente / por mis versos, porque son delicados. / Pues es conveniente que casto lo sea / el buen poeta en persona, en nada deben serlo sus versos/.../ Vosotros, que habéis leído muchos miles de versos, / ¿me consideraréis poco macho? / Os daré por el culo y me la mamaréis” (16).

<sup>118</sup> La misma *Carajicomedia* juega con la existencia de un universo literario paralelo. Así el *Putas Patrum*, el santoral de las putas, existe junto al *Vitae Patrum*, las vidas de los santos patronos. *De consolatione in meretricibus rerum* es paralelo a *De natura rerum* de Lucrecio (98-55 A. C.) o el *De*

de la *Carajicomedia* se transforma en asco en el *Arte de las Putas*. El miedo es central en la *Carajicomedia*. Al respecto, Linde M. Brocato ha dicho que esta obra somatiza el miedo masculino al poder de la reina Isabel que se presenta como una madre castradora.

Sobre el miedo a la mujer en el contexto premoderno, Jean Delumeau dice que la mujer daba miedo como lo daba el mar (55), lo extranjero (el hereje, el infiel, el judío, el turco), la muerte, lo animal, lo periódico y común (como la noche o la enfermedad) y, sobre todo, el diablo.<sup>119</sup> La mujer como personificación de Satán es una imagen convencional en la Europa premoderna. Delumeau se percata de la oscilación que va de “la atracción a la repulsión, de la admiración a la hostilidad” (471) especialmente en el código del amor cortés y el debate misógino. En el miedo al ‘eterno femenino,’ como él lo llama, se condensa el miedo a la finitud humana pues en la evocación de diosas como Kali o las Parcas se invoca el ciclo vital, la tierra-madre “que da la vida y anuncia la muerte” (474). Sobre todo, en el miedo que tiene Fajardo a la mujer-prostituta-vagina se condensa el miedo a sí y a sus propios impulsos sexuales. Ella es el cuerpo que excita la vista y que al excitarla remite al propio cuerpo excitado. Dos miedos se fraguan, el que emerge de la consciencia de tener un cuerpo con pulsiones y el que emerge de la consciencia de necesitar otro cuerpo para satisfacerlas.

---

*consolationae philosophiae* de Boecio (480-524 D.C.) y el Putarco de la *Corónica de las ilustrísimas bagasas* sustituye a Plutarco.

<sup>119</sup> Delumeau analiza el miedo desde una separación un tanto arbitraria: el discurso de la sociedad común y el de la sociedad letrada. Delumeau busca desestabilizar la idea de que el miedo se atribuye a las clases bajas pero no se libra de considerar a la clase baja como una turba que se caracteriza por el carácter absoluto de sus juicios, la rapidez de los contagios que la atraviesan, el débil espíritu crítico, la disminución o la desaparición de la responsabilidad personal, la subestimación de la fuerza del adversario, su aptitud para pasar repentinamente del horror al entusiasmo y de las aclamaciones a las amenazas de muerte” (30). Esta posición debe entenderse en el contexto de redacción de su obra, a finales de los años 70, en el cual emergió un gran miedo a la masa, especialmente después de la movilización masiva de mayo 68, que reunió 800 000 personas y paralizó el país con una huelga general de ocho millones.

La mujer es sinónimo del cuerpo en la mirada masculina y su sexo es sinónimo de la muerte pues la vagina es un órgano sexual y reproductor, es la puerta de entrada de nuestro camino hacia la muerte. Aunque Delumeau habla de la mujer, habría que imaginar que está, como Fajardo, hablando de la vagina cuando describe cómo el “inconsciente del hombre... la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar, devoradora como la mantis religiosa,” o cuando la llama el “vacío,” la “caverna” “la fosa viscosa del infierno,” “puerta pública,” “abismo de sexualidad,” “boca de los vicios,” apropiándose de toda una retórica patrística (477, 494). En todas estas descripciones reaparece la preocupación por la vagina-falo ante la cual el hombre se entrega, se da o se pierde (siempre se dice que la mujer es la que se ‘entrega’ al hombre).

La patrística fue uno de los principales detractores de lo femenino en la historia occidental. Delumeau los describe como una junta de hombres célibes que “no podían sino exaltar la virginidad y atacar a la tentadora cuyas seducciones temían” (483).<sup>120</sup> Los padres de la Iglesia católica “proyectaron sobre otros lo que no querían identificar en ellos mismos. Pusieron delante de ellos chivos expiatorios a los que podían despreciar y acusar en su lugar” (486), especialmente a la mujer a la que siempre consideraron falaz en sus ropajes, imprudente en sus comentarios, inconstante, charlatana y colérica.<sup>121</sup> Esta misoginia clerical encontró eco en la

---

<sup>120</sup> Cuenta Delumeau que en 1562 un embajador del concilio tridentino visitó Baviera y advirtió que un 97 % de los sacerdotes de ese ducado vivían en concubinato (499).

<sup>121</sup> Delumeau acierta al reconocer que la dominación patriarcal se consolidó a partir de la “solidaridad masculina,” por ejemplo, entre clérigos y maridos. En las *Instrucciones a los confesores* de Carlos Borromeo (1538-1584) se recomienda “No quitéis jamás la razón al marido en presencia de su mujer, aunque sea la persona más culpable del mundo ... De otro modo si reprendéis al marido delante de su mujer no dejará de pincharle y reprocharle la falta que vosotros habéis reprendido en él... de forma que el marido no será, desde entonces, sino más despechado y la mujer más insolente” (citado en Delumeau 501).

legislación monárquica,<sup>122</sup> aunque tuviera como contrapunto en la religión, al marianismo, o en la monarquía, el código de la cortesía.

La mujer fue un objeto que permitió establecer relaciones entre hombres pues generó una “letanía” de textos misóginos y profeministas escritos por hombres para una audiencia masculina. Delumeau refiere que el predicador C. Beerman comentó en 1533 la gran difusión de “pequeños folletos que desparraman por todos los lugares la injuria contra las mujeres” y en 1617, otro predicador, K. Beinhau añadió que “esos libritos y esas rimas burlescas encuentran una gran venta; se los quitan de las manos en las tiendas los libreros” (520). La misoginia consume a la mujer en los dos sentidos, en el más orgánico al degradarla—reduciéndola a las heces—y en el más económico al explotarla—y vivir de su degradación.

### ***El Arte de las putas de Nicolás Fernández de Moratín***

Nicolás Fernández de Moratín fue uno de los más respetados escritores en la “república literaria” de la España del XVIII.<sup>123</sup> No por ello fue el más aclamado. Muchos de sus sinsabores se expresan en sus propias obras—especialmente en los prólogos—así como en la obra de Leandro, su hijo. Moratín fue censor y fue

---

<sup>122</sup> Aunque como dice Delumeau, la mujer gozó de cierta benevolencia legal pues el castigo era menor para las mujeres—con excepción de las brujas—que para los hombres, pues se argüía que “poseían cierto grado de razón” pero no el suficiente para “resistir las incitaciones del vicio” (511).

<sup>123</sup> “República literaria” es un término que acuñó Diego de Saavedra Fajardo en una obra del mismo nombre que publicó Gregorio Mayans i Siscar en 1655 y cuya segunda parte imprimió el Padre Estala—amigo de Leandro. Saavedra la define como un parnaso de los artistas del pasado llena de “Pavones, pagados de sus estudios,” esta ciudad es lo que Ángel Rama llama la ‘ciudad letrada’ o el conjunto de burócratas, artistas y letrados del imperio español o lo que Jurgen Habermas llamó la ‘esfera pública’ en el siglo XVIII exceptuando España, porque tenía la Inquisición. En la España del XVIII, el término ‘república literaria’ refería esa fuerza social que se distinguía de la nobleza y el vulgo, que servía en la burocracia y consolidaba la opinión pública, así lo dice Joaquín Medrano de Sandoval al afirmar que “la república literaria es la más libre del mundo” (BNE, VC/235/4).

censurado. *La petimetra*, su primera comedia (1762), fue rechazada por la compañía teatral del Coliseo de la Cruz y sus tragedias neoclásicas no corrieron con mejor suerte. *Lucrecia* (1773) sólo se publicó, al igual que *Guzmán el Bueno* (1777); y aunque *Hormesinda* (1770) se representó, fue bastante criticada.<sup>124</sup> Pero si su teatro no fue exitoso sí lo fueron sus obras en prosa.

*Desengaños al teatro español* (1762) tuvo una gran acogida, pues no sólo seguía la *Poética* de Luzán, que cuestionaba el legado de Lope o Calderón, sino que iniciaba una campaña en contra del auto sacramental que vio sus frutos en 1765 con la prohibición de este género. Esta campaña, como ha visto René Andioc, pretende sacar al vulgo del teatro, al menos así lo plantea Gaspar Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos* de 1790. El desprecio a la plebe que tiene Moratín resulta incompatible con su amor por la fiesta brava, fiesta que ilustrados como Benito Jerónimo Feijóo, Gaspar de Jovellanos, Tomás de Iriarte y José Cadalso consideraban una “barbaridad” (citado en Gies 87). Si la *Fiesta de toros* (1772) y la *Defensa de la fiesta de toros* (1776) lidiaban con un tema popular, *La Diana o el arte de la caza* (1765) trataba del tema noble de la caza, la ocupación favorita de Carlos III.<sup>125</sup> En su amor por los toros y su desprecio del auto sacramental, Nicolás resulta ambivalente y ejemplifica una oscilación ideológica propia de los ilustrados de su época que, por un lado, despreciaban el majismo y, por el otro, se disfrazaban de majos.

---

<sup>124</sup> Tomás de Iriarte dijo sobre la *Hormesinda* que el argumento era una tortura, que la obra acababa en realidad en el acto dos y que era la única obra que tanto cultos como ignorantes odiaban (“Carta escrita al Pardo por un caballero de Madrid a un amigo suyo,” citado en Gies, *Nicolás*, 143).

<sup>125</sup> En *Los pícaros Borbones*, Josep María Solé comenta que Carlos III estaba obsesionado con la caza y el ejercicio físico porque tenía miedo de los ‘vapores’ que aquejaron a sus predecesores, Fernando VI y Felipe V. Para evitar la locura, Carlos III desechó toda molición (tanto sexual como dietética) y tras la muerte de su mujer se dedicó por entero a la caza, la castidad y la moderación gástrica (124).

Nicolás fue abogado y funcionario público y participó en la reforma carolina como profesor y censor.<sup>126</sup> Carlos III había modificado el proceso de la censura monárquica y restringido el inquisitorial. A partir del problema con el inquisidor Manuel Quintana Bonifaz, Carlos III exigió que las obras fueran censuradas por especialistas en su género y que se permitiera la defensa de los autores implicados, interviniendo así en la jurisdicción del Santo Oficio.<sup>127</sup> Desde entonces, las *sociedades*, tan en boga en la época, se ocuparon de censurar obras de su especialidad.<sup>128</sup> En 1777, según David T. Gies, Nicolás entró en la Sociedad Económica de Madrid donde trabajó como censor de disertaciones sobre temas agrícolas pero, en especial, literarios (41).

Lucienne Domergue ha considerado que Moratín fue un censor bastante indulgente.<sup>129</sup> No obstante, el que haya sido censor nos ayuda a comprender el papel que jugó la censura y la autocensura en sus obras. Más aún, la campaña en contra de

---

<sup>126</sup> Nicolás se presentó a oposiciones en 1770 para la cátedra de Poética en el Colegio Imperial de Madrid pero la perdió a favor de Ignacio López de Ayala (Gies, *Nicolás*, 14). Cuando López de Ayala se enfermó, en 1772, Nicolás dio la cátedra temporalmente hasta que López de Ayala se recuperó unos años más tarde (29). Este dato biográfico explica el didactismo de *La Diana* o el *Arte de las putas*.

<sup>127</sup> El problema surgió porque el inquisidor Quintana y el nuncio apostólico habían prohibido una obra que había sido permitida por la corona y publicado una bula pontificia sin permiso. Carlos III emitió un real decreto el 27 de noviembre de 1761 determinando que todo documento eclesiástico (breve, bula, carta, edicto o índice) no se publicara “sin que conste haberla yo visto y examinado,” estipulando “que antes de condenar la Inquisición los libros oiga la defensa que quieran hacer los interesados, citándolos para ello conforme a las reglas prescritas de Benedicto XIII.” Benedicto XIV el 7 de julio de 1753 decía en su constitución política *Sollicita ad provida* que debían escucharse a los autores “cuando la materia sea de un autor católico con cierta fama ilustre de nombre y méritos, y su obra—quitados los errores—se piense pudiera aprovechar al público” (BNE, MSS/10940).

<sup>128</sup> La antecesora de las sociedades fue la Academia del Buen Gusto fundada por la condesa de Lemos entre 1749-51 así como la Sociedad Vascongada de Amigos del País, impulsada por el conde de Peñaflores—tío de Samaniego. En 1776, con la iniciativa de Campomanes, se creó la Sociedad Económica de Madrid. Antes, no obstante, la ‘república de las letras’ madrileña se reunía en la famosa Fonda de San Sebastián (1770-1773) a la cual asistían Nicolás, Cadalso o los Iriarte hablando de ‘toros, amores y versos.’

<sup>129</sup> También parece que laso. Gies cita la réplica de Juan Pío Catalina a Moratín, en la que dice que el censor apenas si leyó las memorias de Miguel Jerónimo Suárez pues sólo—dio una censura de dos líneas. Catalina dice “creemos que ni siquiera lo vio o que lo juzgó con más crueldad que justicia” (161).

los autos sacramentales que emprendió en 1762 condensa tanto al Moratín crítico como al censor. Como Luzán antes que él y como Leandro después, Nicolás emprendió una cruzada en contra del teatro barroco. Gies considera que la gran contradicción de Moratín padre es haber sido el mejor censor del teatro del barroco y el peor ejemplo del neoclásico. En el prólogo a *La petimetra* denuncia tanto el teatro barroco (el auto sacramental calderoniano) como el contemporáneo (al sainetero Ramón de la Cruz, su archienemigo) porque no respetaban las tres unidades y no enseñaban a “ultrajar el vicio y dejar siempre triunfante la virtud” (69). En ello coincidía Nicolás con los censores inquisitoriales de su época, al considerar que el teatro se había vuelto “la escuela del demonio, el espejo de la lascivia, la imagen de lo obscuro, la academia de lo impúdico” (citado en Gies 52).

En la campaña ilustrada contra los autos sacramentales resonaba la censura inquisitorial porque se despreciaba la mezcla de lo sagrado con lo profano, pero los ilustrados, además, querían deshacerse de la ‘gente pobre’ que asistía al teatro, como lo muestra el plan de Jovellanos.<sup>130</sup> *El Pensador* de José Clavijo y Fajardo, periódico portavoz de la misma campaña, evidencia que el problema de los autos era un problema de clase y quiere justificar su desaparición porque “la *mayor* parte de la gente... dejan los aposentos y lunetas mientras dura el auto y sólo asisten al entremés y sainete” (citado en Andioc 353, mis cursivas); pero esa ‘mayoría’ era la mayoría culta, es decir, la gente de los aposentos y las lunetas.<sup>131</sup> Clavijo continúa diciendo que “sólo el pobre pueblo... sufre el auto que entiende como si estuviese en griego,

---

<sup>130</sup> Jovellanos propone subir las entradas: “Esta carestía de la entrada alejará el pueblo del teatro, y para mí tanto mejor... conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado es una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos, ahora digo que le son dañosos” (500).

<sup>131</sup> René Andioc describe la escena social del teatro dieciochesco que se dividía en: a) palco, luneta, aposento o desván, el más exclusivo; b) el patio que era la entrada general; c) la cazuela que estaba al fondo y era destinado a las mujeres y la d) tertulia que estaba hasta el último (11).

pero en fin, ve a los actores, les da sus palmadas y queda satisfecho” (353). El pueblo es la audiencia del auto y, como los censores eclesiásticos, Clavijo recurre a la mezcla de lo sagrado y lo profano como argumento central para negárselo, diciendo que “el poner delante de los ojos del pueblo grosero e ignorante estas figuras [bíblicas] lejos de producir el respeto y temor reverencial... sólo sirve a hacérselos en cierto modo familiares” (citado en Andioc 370).

El auto sacramental era una glosa de los textos bíblicos y ofrecía una hermenéutica no deseada, ni por la curia eclesiástica que seguía prohibiendo la Biblia en lengua vulgar, ni por los ilustrados que se erigían en los censores de lo que debía o no ver el pueblo. René Andioc considera que “proscribir la magia del teatro equivale en cierto modo a reprimir una forma de incitación a la desobediencia” (200) pero más que una incitación a la desobediencia es reprimir el consumo de una audiencia popular. El ataque contra los autos sacramentales fue efectivo. En 1765 la monarquía (no la Inquisición) los prohibió y en 1787 se añadieron a la prohibición las comedias de magia y de santos, es decir, los géneros más queridos del vulgo. En esta campaña, Nicolás y sus *Desengaños* jugaron un rol principal. No obstante, el mismo autor se vería bajo la mira de la censura apenas unos años antes de morir. Gies ha considerado a Moratín un Janus bifronte que por un lado es reaccionario y por el otro libertino. Esta dualidad se expresa en su amor por las reglas y su propensión al desacato (a la fiesta, al adulterio, etc.) o por lo que Gies considera sus lados estoico y epicúreo.

La dualidad casi esquizofrénica de Nicolás nos permite comprender que, al mismo tiempo que escribía para la Sociedad Económica una loa en honor de las doncellas y las hilanderas, dedicara cuatro cantos a las putas. Pero no hay que imaginarse que el *Arte de las putas* sea libertino sino, al igual que su autor, ambivalente. En el *Arte* hay una consciencia de la censura inquisitorial, de la crítica

literaria y una auto-censura. Esta obra no sólo re-produce el censo prostibulario, la pornotopia y la pornología de la *Carajicomedia*, sino que transforma a la mujer-vagina de ser un objeto que da miedo a ser un objeto que da asco.

El *Arte de las putas* (ca. 1770, prohibido en 1777 y publicado en 1898) es un poema dividido en 4 cantos: el primer canto es pedagógico; acude a la historia sagrada/profana para naturalizar el sexo<sup>132</sup> y contrapone la guerra al *eros*—al revés que en la *Carajicomedia* en donde el sexo es bélico.<sup>133</sup> El segundo canto es la preceptiva de tener sexo ‘de balde,’ esto es, busca deshacer el contrato prostibulario. En este canto aparece la vagina abyecta. El tercer canto contiene el censo prostibulario y la pornotopia madrileña dividida en estratos sociales: las pobretas, las de alto linaje, las de la ciudad y el campo. El cuarto canto es el homenaje a sí mismo y a los hombres más importantes de su tiempo: escultores, pintores, caballeros, bailarines, atletas, músicos, peloteros, tiradores, toreros, médicos, y al mismo proxeneta o ‘cabrón.’ Todos ellos, por sus gracias, tienen sexo ‘de balde’ y son los mejores modelos que los lectores del *Arte* deben seguir.

En el primer canto, el *Arte*, consciente de la vulnerabilidad a la que se expone por su tema, se dirige a sus censores: los ‘matusalenes’ (seguramente inquisidores) y

---

<sup>132</sup> En la historia sagrada, dice, Abraham, Jacob y Job aparecen con un “apetito sin tasa” (v. 454, c. I). El argumento de que el sexo es natural se alinea con el de que la prostitución es la garantía del orden social pues exorciza el exceso libidinal masculino. El *Arte* dice que el hombre necesita la prostituta pues no le es posible ‘desfogarse’ con la mujer de calidad—la cual no pide dinero pero necesita “millares de pisadas, postes, suspiros, lágrimas, ternezas, escrúpulos, regalos, paseos” (v. 495, c. I).

<sup>133</sup> A diferencia de la *Carajicomedia*, el *Arte* desprecia la guerra y la considera el fin del placer. El poeta del *Arte* dice que los hombres “se alaban de matar” y se avergüenzan al “decir que han engendrado” (v. 240, c. I); que “el que ama a las mujeres” es deshonorado y el “que mata a un millón de sus hermanos” es laureado (v. 249, c. I). Que hay una sola manera de hacer un hombre pero varias de deshacerlo, y que el sexo tiene que ser “oculto y deshonorado” mientras que la guerra es “gala y blasón” (v. 245, c. I). Este desprecio por el belicismo se entiende en un momento en que España luchaba contra Inglaterra por el dominio de Portugal (1762), las Malvinas (1770) y más tarde, Gibraltar; además de que en 1775 vino el ataque a Argel. En suma, la guerra es lo obsceno en la visión de Nicolás.

los ‘padres’ y ‘ayos’ que serán los distribuidores de su obra.<sup>134</sup> A los primeros dice que si “mil matusalenes gritan” y se escandalizan ante su obra es porque ya no ‘pueden’ (verso 512, canto I) y ataca especialmente a los clérigos, “esa escuela de abstinencia” que permite la murmuración y la codicia pero considera ‘abominable’ el fornicar (v. 526, c. I). A los padres y ayos les habla con un tono más atemperado y apela a su “rectitud” para que no lo interrumpan ni lo condenen (v. 429, c. I). Interpelando a su lector dice: “me juzgas un perdido putañero por dar noticia del arte,” pero él no funda el ‘lupanar mundo’ sólo describe los actos de su interlocutor, es decir, el *Arte* es el espejo de su lector, es su ‘lujuria’ la que ‘inspira sus versos’ al poeta (v. 181, c. I).

Si Moratín se sabe transgresor, también se sabe censor y cuando habla de más sobre la política española, se detiene ante su “venus tan desnuda” y dándose ‘azotes’ pone su ‘lengua muda’ diciendo “yo no escribo las leyes” (v. 309, c. I). También advierte a los padres y ayos “vedar este arte” a los jóvenes y ofrecerlo cuando hayan conocido el cuerpo humano a partir de la pintura, la escultura o la anatomía (v. 356, c. I). Asimismo—aunque alaba a un pedófilo—prohíbe a sus discípulos andar tras “fruta sin madurar,” esto es, muchachas de menos de quince años o tres lustros—pues es mejor la joven ‘sazonada,’ que tiene la teta ‘apretada redonda’ y el “empeine carnosos con rizada cerda” (v. 185, c. IV). Y aún dicta la abstinencia ante la enfermedad; es decir, no sólo se pronuncia por el sexo seguro (el condón que estaba de moda en la

---

<sup>134</sup> En los *Cuentos en verso* de Jean de La Fontaine —que inspiraron el *Jardín de Venus* de Samaniego— el autor también interpela a sus censores pero dice que si algo hay que reprochar esto es formal y no moral. Como en Moratín, hay un diálogo entre la réplica y la defensa: “ya los escucho objetar,” “censores... / censuren todo lo que quieran,” o “censor, no acerques tu oído profano,” “responder a los censores es una cosa infinita” o “los críticos son un pueblo severo” [“J’entend déjà maint esprit pour / m’objecter” (26) o “censeurs... / censurez tant qu’il vous plaira” (91) o “censeur, n’approchez point d’ici votre œil profane » (230) « répondre aux censeurs, car c’est chose infinie » (235) o « les critiqueurs sont un peuple sévère » (272)].

Europa del XVIII) sino por un “rígido apetito” que se abstenga si el hombre enferma, pues el cuerpo se ‘estropea’ (v. 228, c. II).

El tono del *Arte* es explícito pero en el nivel lingüístico hay eufemismos y circunlocuciones que indican un proceso de autocensura. El hipérbaton es abundante y facilita el quebramiento semántico de las oraciones, al igual que el pie quebrado que fragmenta la sintaxis. El hipérbaton y el pie quebrado retardan y oscurecen tanto la oración como su sentido. Lo mismo pasa con la descripción negativa—la abundancia de calificativos que se encuentran negados. La negación sirve para excusarse diciendo: ‘no dije la palabra, sólo la negué.’ A la elusión también se añade la transposición, pues el poeta desarticula joraca, derjo y nesjoco por carajo, joder y cojones (v. 423, c. IV).

También aparece, como en la *Carajicomedia*, lo político innombrable. El poeta confiesa “callar el nombre de altas damas” por temor de su ‘influjo indignado’ y de ser enviado a una “prisión en Ceuta” (v. 400, c. III). Además hay una mujer innombrable: ‘aquella’ que aparece en dos ocasiones (v. 240, c. III y 205, c. IV). ¿Es Isadora, su esposa, u otra amante? Por la consciencia de la censura inquisitorial y la autocensura, es difícil ver el *Arte* como un manifiesto de desenfreno sexual. Todo lo contrario, el poeta es un adalid de la moderación, de la contención y la abstinencia ilustradas. Moratín es ese ‘hombre de bien’ del que habla Rebecca Haidt, en *Embodying Enlightenment*, pues evidencia “the masculine virtue [that] he has attained through control of his body and inclinations” (151).

El *Arte* es didáctico pues, como dicen Edith Helman y David T. Gies, es el poema de un profesor ilustrado que busca guiar a su alumnado masculino.<sup>135</sup> Rebecca

---

<sup>135</sup> Hay ecos de la *Diana* en el *Arte* ya que ambos son didácticos: los animales de caza se vuelven las putas, las estrategias de caza las estrategias de ser putaño y los peligros de la caza los peligros

Haidt considera que “[it] aims to reveal practices, practitioners, and body parts... and instruct on their access and use” pero que no está “designed to stimulate the (putatively masculine) reader’s natural desire for sexual gratification” (73). Es decir, el *Arte* es pornográfico pero no procura la estimulación sexual. El ataque contra la pornografía normalmente usa el argumento de que la pornografía desencadena una acción sexual violenta, es decir, que el discurso logra una acción en el momento o tras su locución. Pero el poeta dice que su *Arte* “no manda hacer,” que sólo describe y no prescribe ninguna acción. Poniendo como ejemplo la historia, dice que quien lee la *Ilíada* y ve la matanza de Aquiles no por eso asesina. Siempre negando, dice: “mi verso no enseña el vicio,” “no aconseja como el teatro,” “quiere ser espejo, no oficina” (v. 419, c. D). Pero aunque declara no “mover la voluntad,” el poema ‘conduce’ a su discípulo por las geografías del placer y por acciones placenteras.

El *Arte de las putas* sigue una tradición literaria didáctica y erótica en donde se encuentran textos ‘autorizados’ e ‘inautorizados’ como el *Ars amandi* de Ovidio, el *Collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, el *Libro del buen amor* del arcipreste de Hita, la *Carajicomedia* o la *Celestina*. Vicente Cristóbal ha establecido la correlación entre el *Arte* y el *Ars amandi*; pero a diferencia del *Ars*, el *Arte* no enseña las artes de todo amar, sólo las del putear.<sup>136</sup> En realidad, es un manual para que los jóvenes (oficiales) se vuelvan proxenetas. Esto parecería el fin de la prostitución pero obedece a un deseo de reformar la prostitución. Leyendo el *Arte*, vemos que la posición de Moratín frente a la prostitución es ambigua. Se pronuncia por

---

venéreos de la prostitución. La diferencia reside en el tratamiento de la guerra que es exaltada en *La Diana* y despreciada en el *Arte*.

<sup>136</sup> La crítica de este texto, David T. Gies, Lucienne Domergue, Edith Helman, Vicente Cristóbal, Gloria Franco Rubio o María Teresa Ibañez Ehrlich, se enfocan en la autobiografía de Moratín, las correspondencias con la literatura de su tiempo, con Goya o con el sensualismo de Locke o de La Mettrie.

reglamentarla, como en Inglaterra o en Francia, en donde las mujeres pagan impuestos, tienen inspecciones rutinarias y ofrecen condones en bandejas de plata,<sup>137</sup> pero se rehúsa a pagarla y aceptar el contrato prostibulario. La negación a pagar muestra el desencuentro entre el capitalismo como una práctica y como una ideología en la España del XVIII, ya que el *Arte* propone desaparecer a la puta y convertir a los ‘putañeros’ en proxenetas, pero la realidad es que sin puta, no hay proxeneta.

Por su posición ante el oficio, el *Arte* coincide con el plan de reforma que propuso el conde de Cabarrús en sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública* (1792, publicadas en 1808 y prohibidas por la Inquisición en 1814), en donde propone “el restablecimiento de las mancebías... [que] debían ser guardadas por un piquete de tropa y con centinelas en las principales calles y patrullas diarias que mantuviesen el buen orden y evitasen todos los excesos” (29). Continuaba Cabarrús la tradición de distinguir las con ‘una pluma amarilla’ pero también añadía la inspección rutinaria y el confinamiento hospitalario.<sup>138</sup> Moratín no quiere desaparecer la prostitución pero busca neutralizarla

---

<sup>137</sup> Susan P. Conner analiza la prostitución en la Francia del XVIII y encuentra cómo las prostitutas francesas toleraron “the penetration of their bodies by agents of the state” con las inspecciones venéreas que se iniciaron en 1793 y cómo, pese a ello, no consiguieron un status civil (224). La prostitución no existía en el código penal y las prostitutas eran perseguidas pero no podían ser encarceladas porque no había ni delito ni regulación, lo que hacía que el círculo de perseguirlas y soltarlas fuera infinito (231).

<sup>138</sup> Mary Elizabeth Perry estudia, en Sevilla durante los siglos XVI y XVII, la ‘edad dorada’ de la prostitución legal en España. La prostitución anterior a Felipe II fue un ‘mal necesario’ que servía a la república como ‘letrina’—en palabras de Francisco Farfán (1585)—pues “la suciedad de la carne se reúne como la basura de una ciudad” (143). La monarquía pudo beneficiarse y beneficiar a particulares con el negocio de la prostitución (que mantenía hospitales y engrosaba haciendas). Había inspección médica desde 1570, además de días de asueto en los domingos y los días de fiesta (149). Pero la manera de neutralizar el oficio fue la transformación de la prostituta en arrepentida, con lo cual se abrieron otros confinamientos: las casas de recogidas. Empero, esta medida fue largamente disputada, como lo muestra la queja de Juan Ruiz de Galera en 1620 pidiendo que los misioneros no convirtieran a las mujeres en horas de trabajo (156). La idea de Cabarrús de volver a esa ‘edad de oro’ se cristaliza hasta 1847, como refiere Jean Louis Guereña, con el *Reglamento para la represión de los excesos de la prostitución* de Patricio de la Escosura que dice que “procurará disminuirla con cuantos medios estén a su alcance” y las medidas son: si la prostituta contagia a alguien debe pagar el tratamiento del enfermo, tiene seis meses de arresto y destierro perpetuo de la corte (429, 432). Las prostitutas no pueden pasear por las calles en el día, no pueden salir más de dos juntas, no pueden sentarse en calles ni plazas, sus

al recomendar a su lector que deje de consumir la prostitución pero siga consumiendo a la mujer, esta vez por medio del cortejo. El poema propone pasar de ‘cliente’ a ‘gerente,’ o como él lo llama, ‘majo’ o ‘cabrón.’

Walter Benjamin, al hacer una equivalencia entre la prostituta y el bien (‘commodity’), dice que “It is no accident that the relations of the pimp to his girlfriend, whom he ‘sells’ as an article on the market, have so inflamed the sexual fantasies of the bourgeoisie” (345). Esta idealización la podemos ver en el putaño del *Arte* que sueña con convertirse en proxeneta y negociar con su mujer. Si la mujer es vista como una fuente de dinero, no podemos considerar que el *Arte* sea un tratado anticapitalista, todo lo contrario, el *Arte* es un tratado capitalista en tanto el putaño quiere ser proxeneta, volverse de cliente en dueño de la mano de obra, pero al negarse a pagar la prostitución hay un desencuentro con esta idea porque la prostitución como negocio desaparece. La frustración más grande de obras como la *Carajicomedia* o el *Arte* es que no aceptan que la prostitución sea operada por las prostitutas y quieren que sean los hombres, el Estado o los proxenetes, los regentes de la empresa, pues se angustian de que en esta empresa los clientes (todos hombres) son los que literalmente pierden tanto semen como dinero. El dinero, dice Benjamin, no sólo paga el placer sino también la vergüenza pues, parafraseando a Casanova, dice “impudence throws the first coin onto the table, and shame pays the hundred more to cover it” (492).

El *Arte* es un manual que enseña a “engañar a las que engañan” (v. 415, c. IV). Recomienda al putaño lograr que lo mantengan; no tapar “agujeros de pobretas” “golosas de intestinos” sino que ellas “se vuelvan tus esclavas” (v. 74, c. II). Para ello, hay que enamorar a las prostitutas, pagar la primera vez pero asegurarse de que,

---

casas deben ser ‘invisibles a miradas externas’ (439). Estas regulaciones buscan tres cosas: identificar a la prostituta (con un signo, en una matrícula), confinarla en el espacio social (mancebía, calle) y controlar su cuerpo dentro del espacio sexual (la inspección como prevención ante la enfermedad).

seducida, la segunda vez sea gratis; fingirse ‘generoso’ y evitar enamorarse porque ellas “no aman,” no tienen sino un “infame amor” que sólo “ama la bolsa” (v. 93, C. II). Para librarse de sus enfermedades, el poeta recomienda el condón y descartar el ‘encabronamiento’ (sodomía heterosexual), pues no preserva de la infección venérea. Para minimizar riesgos (sarna, peste, viruela) recomienda “no dormir en el colchón” y dar como el torero “una estocada limpia” y el “hurgonazo de pasada” (v. 138, c. II). Para dar breves ‘hurgonazos,’ el putaño ha de alquilarse un cuarto (lo que los franceses llaman la *garçonnière*) para que con recato, sin susto ni escándalo pueda disfrutar sus ‘presas de caza.’

Las mejores presas son las ‘pobretas’ y las ‘ajadas’ que son cómodas y convenientes como la borra de la cama (v. 279, c. II). Con las feas, dice, la noche es el mejor aliado: “El amor a oscuras hace milagros” y si quiere el hombre a una Venus “piensa y lo serán” (v. 145, c. IV). También recomienda las ‘recién venidas’ que aún no saben ‘pedir’ ni ‘impedir’ (v. 117, c. IV). Con la mujer ‘de bien’ el modo cambia, hay que frecuentar los lugares que visita y no beber sino agua, para que cuando los maridos estén ahítos se las conduzca a sus casas, comenzando la seducción. Si son putas ‘imposibles,’ se recurrirá a una alcahueta<sup>139</sup> pues este tipo de prostitutas hacen “valer la mercancía,” al contrario de las ‘pobretas’ que no pierden tiempo por no perder dinero (v. 347, c. III).

En una palabra, el putaño quiere consumir a la puta porque teme que sea ella quien lo consuma. La idea del gasto es una preocupación central del poema y dos tipos de gasto sobresalen: el económico y el físico (el desgaste del sexo pero sobre todo el desgaste de la enfermedad). El poeta quiere evitar el capital enajenado, el

---

<sup>139</sup> Al respecto de la alcahueta habla de la Pepona que—al igual que en la *Carajicomedia*—dice ser la mejor alcahueta en la historia: “Niña de teta fue la Celestina pues yo sé más” (v. 420, c. III).

patrimonio mal vendido, el dispendio de los jóvenes causado por esa “puta que es siempre insaciable” (v. 118, c. I). No recomienda minimizar el gasto físico—el sexo—pero sí salvar el cuerpo de la enfermedad, del ‘contagio venéreo’ asociado con la prostitución, de la sífilis que se vuelve innombrable en el poema y apenas se refiere con los adjetivos “horroroso gálico inmundo” (v. 120, c. I).<sup>140</sup>

Siguiendo la línea del gasto y el consumo, aparece una imagen aterradorante: unas piernas abiertas que anhelan bolsas abiertas—bolsas y vagina siendo contenedores de los bienes masculinos. En el tercer canto la Rita aparece con una mano en los testículos y la otra en el bolsillo y con ella, recomienda el autor, hay que tener una mano en las tetas y otra protegiendo la bolsa. En el sexo mercenario todas las bolsas están bajo asedio. La vagina es una bolsa que desocupa las bolsas del hombre (los testículos y las billeteras). La única vagina erotizada en todo el poema es la de la joven de tres lustros que se describe canibalísticamente como un estómago:

... y del mancebo  
lujurioso apetece ser tocada  
y el empeine carnosos de rizada  
cerda se puebla y ya los gruesos labios  
de la vulva se mueven y humedecen  
apeteciendo el miembro masculino  
nunca probado con extremo y ansia,  
cual las botellas de licor elixir  
que sin tampón su espíritu se exhala,  
como el hambriento estómago apetece  
los platos exquisitos de viandas. (V. 188-97, c. IV)

El pene es la carne y su semen elíxir. La mujer vagina es un objeto del deseo que sólo puede ser sujeto si desea al hombre pero nunca si desea dinero. En el *Arte* el sexo no es obsceno, lo que es obsceno es la ‘codicia femenil,’ la mujer que despoja al cliente de su semen y sus sumas. El *Arte* es una interpelación pedagógica dirigida en

---

<sup>140</sup> Keith Allan y Kate Burridge cuentan cómo la sífilis siempre recibía el nombre del enemigo extranjero, bien siendo el mal italiano, bien el americano, bien el francés (101).

apóstrofe a una audiencia masculina para desarrollar estrategias que la ayuden a sobrellevar el gasto que constituye la prostitución. Estos hombres no son los ricos que pueden pagar estas mujeres, sino esos ‘oficiales’ a quienes las ‘armas del rey’ poco o nada les dan para comer (v. 10, c. II). La referencia a los ‘oficiales’ se explica en la recepción de la obra pues, como veremos, la mayoría de los lectores implicados en la persecución del *Arte* eran oficiales contables. Con el apóstrofe a los oficiales, encontramos de nuevo un texto solidario entre hombres que va en contra de la agencia simbólica de la mujer. Al igual que la comunidad masculina de la *Carajicomedia*, en el *Arte* hay una sociedad de ‘hombres de bien’ (aunque sean putañeros) que se respetan y admiran.<sup>141</sup>

El cuarto canto es el sitio privilegiado de lo homosocial, el homenaje al hombre y al proxeneta. El *Arte* elogia la tarea de los doctores Urbina, Juan de Dios y Talavera en el combate contra la sífilis (v. 164, c. IV), a un amante de niñas que las embauca a la salida del colegio, a los amigos del poeta: escultores, pintores, bailarines, músicos, atletas y toreros; pero especialmente a sí mismo, pues recuerda que con sonetos y “sin pagar la blanca” él enamoró a Bélica. Gies comenta, sin notar la carga homosocial de la frase, que desde su entrada en la Sociedad Económica de Madrid, Moratín había declarado: “mis numerosos versos elogiarán / la patria y sus hijos más famosos” (75). En el *Arte*, como en la *Carajicomedia*, las putas se vuelven instrumentales para hacer un homenaje al hombre.

A diferencia de la *Carajicomedia*, el *Arte* muestra un ángulo diferente en la visión de la mujer y este ángulo va del objeto a lo abyecto. Si bien la mujer sigue

---

<sup>141</sup> Rebecca Haidt destaca el término ‘hombre de bien’ en su análisis de la relación entre Ben Beley, Gazel y Nuño en las *Cartas marruecas* de Cadalso. Considera en esta comunidad un discurso sobre la virtud que se alcanza “through the cultivation of friendship with other gentlemen. Indeed the *hombre de bien* is a figure defined by his temperance in the company of other good men. The *hombre de bien* shares a universal morality with other good men, uniting individuals in a brotherhood of virtue” (139).

siendo un objeto, en el *Arte* será, además, abyecta. Al distanciarse de la mujer abyecta, el poeta—a través de su asco—se ve reflejado en ella. La abyección, nos dice Julia Kristeva es “una revuelta del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de afuera o de un dentro exorbitante... inasimilable;” pero eso que se llama otro es lo más fundamentalmente propio, en sus “vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: mientras encuentra que lo imposible es su ser mismo, que es él lo abyecto” (9-12).<sup>142</sup> La abyección es lo que más fundamentalmente nos constituye y lo que más queremos expulsar objetivando. La vagina de la mujer en el *Arte* deja de ser la simple enemiga que da miedo, se vuelve emblema de la enfermedad, del miedo a la enfermedad, del trauma de la enfermedad. La mujer sifilítica en el *Arte* es el cuerpo enfermo del poeta. No hay límites entre el adentro y el afuera, entre la vagina y el falo, la vagina invagina, se invierte y remite al íntimo ser de aquel que cree que sólo la está mirando/penetrando.

El cuerpo de la mujer sifilítica del *Arte* también es el cuerpo sifilítico del Madrid prostibulario. El poeta le escribe a Madrid como en una terapia, como en un remedio y busca resanar la herida que sufrió la ciudad y sus burdeles con tantas redadas como purgaciones.<sup>143</sup> El poeta se encoleriza con la arbitrariedad de alguaciles y escribanos cuyo trabajo es “comer del delito” (v. 105, c. IV). Repudia la acción represiva de las autoridades y propone una solución irrisoria: dejar de pagar. Si en el

---

<sup>142</sup> “Il y a dans l’abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant... inassimilable... de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l’impossible en lui-même: lorsqu’il trouve que l’impossible, c’est son être même, découvrant qu’il n’est autre qu’abject” (9-12, mi traducción).

<sup>143</sup> En la segunda mitad del XVIII, hubo un grupo llamado la Bella Unión, compuesto por hombres notables y mujeres del partido, que realizaba bailes clandestinos y cuyos adeptos portaban una medalla que decía ‘Viva la unión.’ Se cuenta que las mujeres de la Bella Unión fueron a la cárcel por cuatro años (BNE, MSS/6491). En un cancionero aparece el exilio y la persecución de 1769. En epístolas poéticas, doña Rita cuenta a doña Romana cómo los burdeles de Madrid “están a piedra y lodo / cerradas todas las rejas” y la recomienda “no te acuerdes de Madrid / que no está ya para fiestas” a lo que doña Romana le contesta desde Sevilla: “el oficio está perdido, / nadie por la puerta pasa, / tomar eso cuanto dieren / pero dar ni una palabra” (BNE, R/18956).

sexo el trabajo es dual, si los “dos trabajan” entonces “de pagar te excusa tu trabajo,” pero esto no es así en la prostitución (v. 293, c. IV). El comercio es de bienes por servicios: placer para el hombre y dinero para la mujer. La prostituta no busca el placer, busca procurarlo, ése es su trabajo, es la actividad que debe desempeñar cada día para obtener un salario. La prostituta se le escapa al pornógrafo porque siempre la ve como el objeto de su deseo o como un sujeto que lo desea, pero nunca como una mujer que desea dinero. La ilusión que vende tanto la pornografía como la prostitución es la persuasión de que alguien te desea pero la actriz o la prostituta sólo desea el dinero y el medio para procurárselo es su cuerpo.

Como la *Carajicomedia*, el *Arte* cierne la ilusión de la mujer promiscua que se vende para satisfacer su “hambrienta vulva” (v. 141, c. III). Fermina, dice, “no repara mucho en el dinero” y Saturnina lo “da por sólo gana,” y de ellas hay que aprovecharse pues “no hay peligro si no hay gasto” (v. 97, c. II). El yo poético inventa un pasado ‘inocente,’ ‘simple’ y ‘feliz’ en donde el sexo se daba ‘de balde’ pero desde que Alejandro Magno dio ‘oro’ en lugar de ‘leche’ a las mujeres las malacostumbró a la posesión, al bien y al intercambio, fortaleciendo su “codicia femenil” (v. 23, c. II).<sup>144</sup> En el *Arte* lo obsceno no es el sexo o la prostitución, sino la mujer ambiciosa. El deseo en la mujer sólo puede ser sexual, por eso el yo poético se solidariza con el amigo jadeante que observa que su prostituta permanece indiferente—al igual que la Lobilla de la *Carajicomedia*—y la llama “sosa malditísima” (v. 215, c. IV). La ira del poeta hacia la mujer no sólo se expresa ante su codicia, aparece explícitamente en el asco. En el segundo canto del *Arte* aparece la ‘historia del condón’.<sup>145</sup> En esta historia

---

<sup>144</sup> Kingsley Davis dice que para terminar la prostitución habría que recurrir a una utopía una en donde habría “free mutually pleasurable intercourse... for pleasure and friendship” (753).

<sup>145</sup> Hay antecedentes del condón desde la antigüedad grecolatina pero es hasta el siglo XVI en Italia que Gabriele Fallopio (1523-1562) habló en un tratado sobre la sífilis sobre una suerte de condón

se narra la aventura sexual de un ‘ardiente’ fraile que ‘enfaldó’ a una ‘bribona’ y que al desvestirla:

Se encontró un miembro femenil podrido  
Lleno de incordios, unos reventados  
otros por madurar, otros maduros,  
sobresaliendo el clítoris llagado  
sin un labio y pelado a repelones;  
colirios de las séptimas unciones  
con cicatrices, churre y talpapismos;  
de hediondo aliente y corrompido podre;  
sucio de parches, gomas y verrugas,  
cuantiosas y abundantes purgaciones,  
que inundaban de peste la entrepierna,  
pringando de materia las arrugas  
de la muy puerca tripa renegrada. (v. 162-174, c. II)

Esta descripción, que Gies considera “repugnant, shockingly forthright, and riotously nonscientific” (*Nicolás...*, 101) y que Gloria Franco Rubio dice que está “rezumando misoginia” (111), es la descripción de la vagina abyecta.<sup>146</sup> Se construye con una acumulación de adjetivos y tiene un efecto sinestésico. Hay tres tipos de incordios o bubas: los reventados, los maduros y los por madurar. Los reventados supuran. Hay materia fecal que proviene de la ‘puerca tripa renegrada’ e inunda con heces la vagina. Este lugar además es ‘hediondo’ y ‘apesta’—lo que añade el olor a lo visual. El ‘churre’ es excesivo y se desborda del cuerpo sifilítico. En *Purity and Danger*, Mary Douglas dice que la hemorragia simboliza la amenaza ante “the political and cultural unity of a minority group” (125).<sup>147</sup> En la vagina sifilítica que es

---

hecho de lino y tratado químicamente. En el siglo XVIII fue Casanova quien popularizó el objeto e Inglaterra fue el lugar en donde parece haber tenido mayor expansión (Collier 90-104).

<sup>146</sup> La abyección de la vagina reaparece en otras secciones del poema: de la familia de sor Vicenta Puti se dice que son unas “puercas que lo tienen con gusanos / y les huele a chotuna en los veranos” (v. 164, c. IV). Juanita, en el tercer canto, está “encajada de asquerosas bubas” (v. 336, c. II).

<sup>147</sup> En *Purity and Danger*, Mary Douglas explica las preocupaciones sobre la higiene en distintos grupos humanos, especialmente ‘primitivos.’ Al respecto es interesante ver la aproximación de Douglas a lo ‘primitivo,’ pues cree que los modernos nos diferenciamos de ellos porque “our experience is fragmented” mientras que la de ellos es “one single, consistent universe” (70). Dice que

Madrid cada incordio es un prostíbulo, una fuente inagotable que supura mujeres y, por lo tanto, enfermedad.<sup>148</sup> La hemorragia simbólica y literal amenaza a los hombres putañeros, grupo al cual el poeta no sólo se adscribe sino que liderea. La preocupación por el ‘churre’ no sólo simboliza el exceso femenino—del que da cuenta el censo prostibulario—sino el miedo al gasto físico (masculino) que implica la enfermedad.

El exceso es central en el censo prostibulario<sup>149</sup> y en la pornotopia. En el final del segundo canto y en todo el tercero, vemos la cartografía del placer en Madrid y en la península. Los incordios en Madrid son: Chocante, la casa de Roque, los barrios del Barquillo, Leganitos, Lavapiés, las altas Maravillas, los cuarteles, Recoletos, las Arcas, la Fuente Castellana (la Cibeles), el Prado, las calles Angosta, Ancha, Fuencarral, Hortaleza, la Puerta del Sol, la Montera, los teatros, los toros de Jarama, la

---

la civilización occidental está material y técnicamente más equipada que la de los ‘primitivos’ que adolecen “both in the economic and spiritual field” (94). En ello, Douglas tiene algo en común con Freud, para quien los primitivos son niños o neuróticos.

<sup>148</sup> Madrid era un lugar abyecto a mediados del XVIII. En un *Viaje a España* de 1755, un autor anónimo describe Madrid diciendo “no hay por todo sino suciedades, objetos asquerosos y fetidez... en todas partes se está como en las letrinas” (Franco Rubio, *La vida*, 170). Fue Carlos III quien instauró la higiene pública. La *Instrucción* de Sabatini de 1761 inició la limpieza y el empedrado de las calles, el sistema de aguas pluviales y fecales, la recogida de la basura doméstica y la iluminación pública (4000 faroles), prohibiendo tirar basura por la ventana y sacar cerdos a la calle (Franco Rubio 171). Viajeros como Beaumarchais o Dalrymple en 1764 ya decían que Madrid “se ha convertido en una de las más limpias [ciudades] que he visto” o que sus calles “están muy limpias bien pavimentadas e iluminadas con farolas” (172). Habría que ver si Lavapiés estaba igual de limpia.

<sup>149</sup> Las mujeres públicas son la Saturnina, la Catalana de Hita, la Morilla, la Mellada, Juanita, la Ramona, la gitana de la puerta de Toledo, la Perpiñana, la Rosuela, Caturria y Medio Coño—al parecer un travesti—la Pelada, la Vicenta, la Aguadilla, la Calesera, la Rita, la Marcela, la Sinforosa, Isidra, la Torre, la Coca, Paca la cochera, la Cándida, la Roma, la Antonia, la Marina, la Alquiladora, Policarpa, Carrasca, la Teresa Mané, la Felipa, la nevera, Luisa, Giralda, Caracolera, Narcisa, Carreterota, Vinaquera, la Alejandra Pepita Guzmán, Bélica, la Poneta y pona, la Relata, Pepa la larga, la Casilda, la Tola, las aragonesas, la Paquita Sangüesa, la Cañota, la Tecla, Liarta, la Rafaelilla, Micaela, Fermina, la Chiquita, Fausta, la Frasca, la Ignacia, la Teresa, la hermana de la Zurda, la Tadea, la Velona, la Tribalda, Matea, la Benita, la Ceballos, Beatriz, Antonieta, la Catalineta, la Matilde, Sacristana, la Poderosa, la Jacinta, la Clara, la Margarita, la Felipa, la Ursulita, la Bárbara, la Isabel, Anastasia, Gertrudis, la Pitona o la Lavenana; la mayoría aparece sin apellidos y con el artículo ‘la’ que vuelve su nombre propio en común. Entre las públicas están las que se designan genéricamente: las hueveras, las canteras, garbanceras, grilleras, uveras de la plaza de la Cebada, las mujeres del teatro, las mujeres de los empleados. Por otro lado, las burguesas tienen apellido: Mariquita Cárdenas o Pepa Guzmán, pero son menos, porque al mencionar el apellido va la denuncia y la difamación.

calle de Alcalá, los bailes de máscaras.<sup>150</sup> Al respecto de la península, el poeta habla de las putas castellanas que tienen una “lujuria feroz no delicada,” de las catalanas que dan barato, abundante y con cariño;<sup>151</sup> o de las andaluzas que tienen “fuego en el clítoris” (v. 250-275, c. IV). La acumulación de adjetivos en la descripción de la vagina y la enumeración de los lugares y de las prostitutas nos habla de un exceso discursivo en el *Arte*—que además se compone de casi 2000 versos. Así como el ‘churre’ desborda el cuerpo, así la descripción se encuentra desbordada pues el poeta se regodea en la minucia, en la hipérbole y en la enumeración. Analizando a Celine, Kristeva encuentra que la hipérbole vuelve inteligible lo inefable, es decir, que lo irrepresentable sólo es posible de representar a través de un exceso en el lenguaje: “la magia del exceso en la escritura transporta el cuerpo, y sobre todo el cuerpo enfermo, a un más allá de sentido y de medida” [“la magie de ce surplus, l’écriture, transporte le corps, et a plus forte raison le corps malade, dans un au-delà fait de sens et de mesure,” 171].

Para Kristeva la abyección es catártica (39).<sup>152</sup> Para Douglas hay dos formas de librarse de ella, por el ritual o la confesión (138). Nombrar la vagina pútrida en el

---

<sup>150</sup> Madrid es el protagonista del *Arte*, como han dicho Edith Helman y Jesús Pérez Magallón. Nicolás tuvo una relación amorosa con la ciudad pues aunque nació ahí vivió los primeros nueve años de su vida en la Granja pues su padre era el guarda joyas de la reina. Volvió a Madrid en 1759 con 22 años y con la corte de Isabel de Farnesio y Felipe V (en su segunda vuelta al poder, cuando este rey ya sufría bulimia, paranoia y priapismo) (Gies, *Nicolás*, 18). El interés urbano de Moratín coincidía con la política urbana (el llamado ‘mal de piedra’) de Carlos III pues en su reinado se construyeron El Prado, la Cibeles, Apolo, Neptuno, el Jardín botánico, la fábrica de porcelana del Retiro, se pusieron las farolas, se numeraron las casas y en suma, Madrid se urbanizó.

<sup>151</sup> El poeta menciona que en Cataluña se proponía reglamentar la prostitución para obtener impuestos y ofrecer unas mejores condiciones que garantizarían lo “barato / y con tanto cariño y abundancia” (v. 238, c. IV).

<sup>152</sup> Julia Kristeva considera la abyección un exorcismo de nuestra angustia ante la muerte (24). Analizando Celine—*l’enfant terrible* de la literatura francesa—establece un diálogo con Mary Douglas y Sigmund Freud y si ellos localizan la impureza y el tabú en las ‘sociedades primitivas,’ Kristeva lo hace en la tradición judeo-cristiana y modifica el paradigma freudiano al decir que la abyección y el tabú se fundan en la desposesión de la madre por la cual el individuo se aliena y constituye como narciso. Curiosamente para Kristeva es sólo el hombre el que vuelve abyecta a la mujer, « raramente

*Arte* es ver un espectáculo que aliena, “y mientras él más se distancia, más se salva” [“et plus il s’égare, plus il se sauve”] (Kristeva 16). La abyección es despojarme de aquello que me espanta porque me recuerda mi finitud. La vagina infecta refracta al poeta y es por medio de esta refracción que su cuerpo se manifiesta como en negativo. La vagina abyecta describe el miedo del poeta a morir ante el innombrable sustantivo que sólo tiene cualidades: ‘horroroso gálico inmundo.’ El fraile se ha resguardado de ella con su capelo, “la religión lo salva,” de la misma manera que salva el poema al poeta y le sirve como remedio. El *Arte* es la confesión y la expiación de la mancha, al nombrar lo abyecto el cuerpo se exorciza. He aquí la idea de conjura que menciona Derrida en su análisis del espectro del Marxismo: hay que evocar para exorcizar.

No sabemos si Moratín murió o no de sífilis.<sup>153</sup> No importa. Lo que sí importa es el rol de la enfermedad en su obra y en la España de la ilustración. Actrices como la Ibañez (amante de José Cadalso) o la Ladvenant (de Nicolás) murieron de esta enfermedad que, aunque podía contenerse en el cuerpo con purgaciones, colirios, unciones, parches, gomas y botanas, no por ello dejaba de extenderse en el cuerpo social.<sup>154</sup> La descripción de la vagina en el *Arte* es, por lo tanto, una estrategia de poder. Al representarla, el poeta tiene poder sobre la imagen, sobre la ciudad, sobre su cuerpo y el cuerpo de la prostituta.

---

una mujer enlaza su deseo, y su vida sexual, a la abyección » [« rarement une femme noue son désir, et sa vie sexuelle, a cette abjection»] (66).

<sup>153</sup> David T. Gies dice que la causa de la prematura muerte de Moratín a los 42 años en 1780 (a causa de “enfermedades misteriosas,” por las cuales lo enterraron “a secretas”) fue la sífilis. Gies comenta que tanto Francisca Ladvenant—la Dorisa de Nicolás—como su amiga María Ignacia Ibañez (la Filis de José Cadalso) murieron de sífilis. Esta enfermedad, como dice Gloria Franco Rubio en *La vida...*, tocó todos los estratos sociales. El marqués de San Leonardo le escribió a su hermano, el embajador de España en Francia, dándole noticia de que había contraído “una enfermedad venérea y pidiéndole algún remedio de los existentes en París por si tuviera mayor eficacia que los conocidos en Madrid;” y Dalrymple en su *Viaje por España* cuenta la crisis de un noble cordobés “que se pudría de la enfermedad, la cual se la había contagiado a su mujer que también se moría por el mismo motivo ya que a pesar de ser muy corriente en España, ignoran cómo combatirla” (237).

<sup>154</sup> La muerte de María Luisa Ibañez fue el pre-texto de las *Noches lúgubres* de Cadalso—igualmente censuradas por la Inquisición, aunque ya en el XIX, por la escena necrófila en el cementerio.

Lo abyecto, como lo impuro, nos dice Douglas “is a venture beyond the confines of society,” es traspasar el marco de la representación y, por ello, lo abyecto es obsceno. Sin embargo, lo abyecto y lo obsceno no son lo mismo. Lo obsceno pertenece a la representación y la mirada. Lo abyecto pertenece al cuerpo. Lo abyecto es obsceno porque nos repugna (y fascina) contemplar la finitud de nuestro cuerpo, ver que se desborda y se une a otras sustancias. Cuando hay una resistencia a *contemplar* lo que nos hace orgánicamente más humanos, hay obscenidad. Lo abyecto, por su lado, nos permite entender mucho mejor lo obsceno, especialmente en su ambigüedad semántica, pues por un lado refiere la escena y por el otro lo sucio, así es *obsceno* aquello que no se quiere ver porque *es considerado* como sucio o abyecto. Entre lo abyecto y lo obsceno encontramos una comunidad de términos concomitantes en donde no hay sisas, en donde cada uno sirve al otro como cita. Así podemos decir que el *Arte de las putas* es obsceno y abyecto porque muestra un exceso corporal, íntimamente humano, que es difícil de ver.

La diferencia del *Arte* al respecto de la *Carajicomedia*, es la brevedad en la descripción de la prostituta—no así en la descripción de su vagina—pues el poeta no se detiene a contar demasiado de las vidas de estas mujeres, sólo cumple con la tarea de invocarlas en un acto que es, simultáneamente, un homenaje y una denuncia, pues el *Arte* ofrece las coordenadas para las razzias de las autoridades civiles. En la pornotopía y el censo prostibulario se manifiesta la preocupación por el volumen excesivo de la prostitución. El *Arte* dice que hay tantas putas como estrellas, arenas y átomos (v. 95, c. III) y en ello concuerda con José Campillo y Cosío quien se queja en *Lo que hay de más y de menos en España* de 1741 (obra por la cual fue procesado) de “la abundancia de tanta públicas mujeres [como] la principal causa de la perdición de muchos hombres” (BNE, MSS/11327). Lo mismo refiere el Marqués de Langle, en su

*Viaje de Fígaro* de 1784, al decir que “mil doscientas a mil quinientas mujeres de vida alegre se apoderan de las calles y paseos de Madrid” (citado en Franco Rubio 118).

Este vértigo aparece no sólo en la obra sino en su censura pues el censor calificó el *Arte* como ‘un abismo de obscenidad.’

Tomás de Iriarte denunció a Nicolás Fernández de Moratín como el autor del *Arte* en su *Vejamen que hizo Tomás de Iriarte contra Moratín a partir del Idilio que este compusiera a las jóvenes mujeres que ganaron premios por su labor como hilanderas y poetas* en 1777 (BNE, MSS/3751) y denunció, en especial, su doble moral:

... aquel dulce Moratín,  
... maestro de un arte  
muy semejante al de Ovidio<sup>155</sup>  
ha visto inmortalizados  
sus versos y su apellido,  
en las puertas de los templos  
no menos que en un edicto ...  
hoy con más celo y fervor  
que un austero capuchino  
nos predica contra el *Arte*  
que redujo a verso el mismo. (60v)

Iriarte le recuerda a Nicolás el oprobio de que su nombre figure en un edicto y señala su doble moral pues, por un lado, habla de putas y, por el otro, de doncellas. El *Idilio* de Moratín es un panegírico en “alabanza de las discípulas del hilado y a la nota de los premios distribuidos a las discípulas de las cuatro escuelas de Madrid.” Es un recorrido de los centros de producción de hilo y de sus hilanderas, así como el *Arte* es una visita de los burdeles de Madrid. Habría que añadir que ‘hilar’ es un eufemismo para ‘fornicar’ en tanto es reducir la lana a una hebra y hacerla pasar por un agujero. Al hacer el *Idilio* a las hilanderas y el *Arte* a las putas simultáneamente, es posible ver

---

<sup>155</sup> Aquí viene a pie de página la denuncia: “Moratín compuso un poema intitulado *Arte de las putas* que se ha prohibido” (60v).

que la poesía de Moratín muestra una preocupación por el trabajo femenino y coincide con el plan de José Campillo y Cosío, que proponía recluir a las prostitutas en hospicios para que se pusieran a hilar. De esa manera, Moratín se integra a la gramática disciplinaria de Carlos III que ya había empezado con el confinamiento-empleo de numerosas mujeres en las fábricas de tapices en Madrid, de sedería en Talavera de la Reina, de medias en Valdemoro o de paños en Guadalajara. En *Los españoles de la Ilustración*, Vicente Palacio Atard documenta el llamado que hizo Campomanes al ‘trabajo mujeril’ desde el Consejo de Castilla en 1782 y las labores que se incluían como obligatorias en las escuelas femeninas: punto, cosido, bordado, encajes y listonería (248). Pero fue la Junta de Damas de la Sociedad Matritense, liderada por la condesa de Montijo, el organismo que conjuntó lo fabril y lo meretrício. Estas mujeres crearon en 1788 el “Instituto piadoso de ayuda a las presas para las mujeres que habían sido mandadas a la galera” con el fin de “hacer útiles a las mujeres perdidas... enseñarlas aquellas labores propias de su sexo... proveyéndolas de materias para que trabajen en encierro” (citado en Franco Rubio, 119). Con esta mano de obra cautiva que propone el despotismo ilustrado, la casa de arrepentidas se vuelve una entidad productiva.<sup>156</sup>

La preocupación de Moratín por la mujer y por el rol que ésta debe tener en la sociedad se dirige a todas las mujeres y especialmente a las jóvenes. En *La petimetra*, el autor critica a aquellas mujeres que se engolosinan con los bienes materiales y están obsesionadas con la apariencia y el cortejo. Obras como *La petimetra*, la *Raquel* de Vicente García de la Huerta y el *Sí de las niñas* de Leandro describen a la mujer y

---

<sup>156</sup> Gloria Franco Rubio considera que las mujeres de la Junta de Damas fueron sensibles “hacia la pobreza, [tuvieron] una cierta solidaridad con su sexo y una enorme lucidez sobre el problema de la prostitución... además de la habilidad suficiente para plantear su discurso... en torno al aprendizaje de un oficio por parte de estas mujeres, único modo de acceder al mercado de trabajo, obtener un salario y así poder ganarse decentemente la vida” (120). Para Franco Rubio, una sociedad ideal es aquella en donde no hay oficios ‘indecentes’ como la prostitución.

prescriben cómo debe estar en consonancia con el proyecto ilustrado.<sup>157</sup> Como la petimetra, Raquel es una mujer voraz y ambiciosa que consume no sólo al rey sino al pueblo de España y es, por ello, el chivo expiatorio que ha de ser inmolado para excusar los malos manejos de la monarquía.<sup>158</sup> La petimetra y Raquel son ejemplo de lo que no debe hacerse y por ello sufren el abandono de su familia, del dinero y del amor. Otra historia es la de la Paquita del *Sí de las niñas* que no es ambiciosa ni voraz—a diferencia de su madre—sino inocente y sumisa y por ello se vuelve la nueva heroína prerromántica.<sup>159</sup>

La dramaturgia de la España del XVIII buscó reformar a la mujer al mismo tiempo que el estado. El *Diario de Valencia* de 1813 lo explicaba así: “Para reformar el mundo bastaría reformar a las mujeres pues su influjo es el más directo y eficaz sobre los hombres” (citado en Andioc 491). Jovellanos, en el *Discurso a las mujeres de la Sociedad Matritense* de 1789, las exhortaba a formar parte de la “reforma de las costumbres haciendo amable la virtud; [así] irá decayendo el lujo, vuestro ejemplo

---

<sup>157</sup> *La petimetra* es la historia de una joven que pierde el amor y el dinero por sus caprichos ante su prima que cocina y calla. *Raquel* es la historia de la judía que enamoró al rey Alfonso, lo despojó de su voluntad y favoreció a los judíos en detrimento de los castellanos; por ello es asesinada por su mismo cómplice, mientras que el rey y el héroe, Hernán García, se solidarizan al final haciendo una Castilla exclusivamente masculina. *El sí de las niñas* es la historia de una joven que es manipulada por su madre avariciosa para que se case con un viejo, el cual recapacita y le permite a ella y a su sobrino casarse.

<sup>158</sup> La *Raquel* de Vicente García de la Huerta fue prohibida por atacar a la monarquía. De la *Raquel*, dice Andioc, se suprimieron 700 versos, la mayoría de los cuales refieren al rey como abúlico. Según Andioc, tras Raquel se esconde la mujer de Esquilace quien “negociaba las gracias reales sin cautela” (264).

<sup>159</sup> La Paquita es la cara de lo que Karen Harvey y Marlene Le Gates han llamado la ‘mujer virtuosa’ del XVIII, esto es, la Julie o la Eloise de Rousseau. En la Francia del XVIII, dicen Harvey y Le Gates, hay una alternancia entre la mujer lasciva y la virtuosa que establece una dicotomía de clase. La pobre sigue siendo lasciva y la rica se vuelve virtuosa. Carol Groneman dice que tanto el discurso masculino como el femenino privilegió la idea de una mujer desapasionada que, alejándose del cuerpo, ganaba en virtud y servía a la república como moderadora del temperamento masculino (345). La mujer se volvió “the embodiment of the traditional pieties of religion, the family, and even the state” (29) y se sometió a la potestad de un hombre aunque esta potestad la llamase ‘amor’—como la Paquita de Leandro. No obstante, como dice la Fanni (Hill) de *Les bijoux indiscrets* de Diderot, « no veo que esas mujeres tiernas que nos proponen como modelos estén más felices que las otras » [« je ne vois pas que ces femmes tendres qu’on nous propose pour modèles soient plus heureuses que les autres »] (233).

hará moderados a los hombres; vuestros maridos os amarán y apreciarán... viviréis felices cuanto cabe en el mundo y moriréis con la gloria de dejar una posteridad virtuosa” (54-55). En tanto es la profesora de la virtud, la mujer tiene un rol instrumental en la educación sentimental de la nación masculina.

La reforma de la mujer, no obstante, adoleció de lo que llamo un *estrabismo ilustrado* pues aunque quería modificar el comportamiento de la población femenina, el ilustrado se dirigía a una audiencia masculina. En obras como *La petimetra*, *Raquel* o el *Sí de las niñas*, lo que parece un intento de entender la otredad, deriva en un proceso de auto-conocimiento. Cuando el cuerpo de la mujer se nombra, el cuerpo y la mirada masculinas se manifiestan, se manifiesta su deseo y una gran ansiedad por controlarlo. Por ello los ilustrados tienen un ojo en la mujer y otro en sí mismos y si la miran es para reconocerse frente a ella, para suspender sus deseos y ejercer poder sobre sus pulsiones más inmediatas. La reforma de la mujer fue, en realidad, otro medio para moralizar al hombre y la literatura fue su mejor instrumento.

La reforma de las mujeres era el síntoma de un problema que los ilustrados no podían resolver. Ellos prescribían la frugalidad en un momento en el que el consumo, la moda, el pre-*boom* fabril y mercantil se instalaban, generando una ola desenfrenada (masculina/femenina) de consumo de holandas, encajes de Brujas, listones de Francia, abanicos, etc. La campaña ilustrada contra el consumo intersectó con la reforma de la mujer y las políticas públicas sexuales. En su análisis del gasto suntuario en los siglos XVIII y XIX, Carlos A. Jáuregui establece una equivalencia entre el consumo suntuario y el sexo irreproductivo como gastos inútiles y habla del discurso que prescribía una “dieta de los placeres” tanto sexuales como alimentarios, la cual derivaría en una “economía moral del consumo” (566). En la reforma ilustrada todo debía moderarse: el sexo, la comida o el vestido. Las preocupaciones sobre el vestido

aparecen en la obra de Juan Sempere y Guarinos, Jovellanos y Cadalso, siendo Sempere y Guarinos quien desarrollara el tema en su *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España* de 1788. A Jovellanos le preocupaba el consumo de la muselina francesa, a Sempere aumentar la producción de la seda en Granada y José Cadalso, aunque cree—como el barón de Montesquieu—que el comercio es favorable, nota que en el caso español, dado que todo es importado, sólo quedan dos opciones “superar la industria extranjera o privarse de su consumo” (84).<sup>160</sup> Como refiere Gloria Franco Rubio, en *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, para 1770 ya se había prohibido usar la muselina francesa y obligado a los consumidores a comprar exclusivamente la española (146).

La voracidad consumista de la mujer, como su voracidad sexual, tiene repercusiones en el ámbito público. Un artículo de 1763 del periódico *La pensadora gaditana* insistía en que los ‘dispendios extraordinarios’ de la mujer tenían como fin “malgastar los laboriosos efectos del sudor del marido” (Franco Rubio 140). Por eso en 1788 se propuso un vestido nacional femenino. El *Discurso político-económico sobre el lujo y proyecto de un traje nacional* atribuía a la mujer el empobrecimiento de España, la inmovilidad de la industria fabril, la reducción de los matrimonios y hasta los bajos índices de natalidad. Una supuesta ‘dama de la corte’ lo redactó y envió al ministro de estado, el conde de Floridablanca, proponiendo tres vestidos: el a

---

<sup>160</sup> Mary L. Bellhouse dice que el barón de Montesquieu estaba a favor del consumo suntuario porque creaba el comercio y con él, el trabajo. Para Montesquieu la vanidad femenina era productiva y en el *Espíritu de las leyes* de 1748, recomienda cultivarla porque el comercio suntuario (de gemas, perfumes, vestidos, etc.) “is based on an iddle upper class animated by freedom and appetites of women... the most voracious consumers... [and] one has only to picture for oneself the countless benefits which result from vanity: from it come luxury, industry, the arts, fashion, politeness, taste... work is a consequence of vanity” (293). Aunque Bellhouse encuentra en Montesquieu la imbricación de sexismo y capitalismo, esta visión del consumo femenino demuestra, siguiendo la teoría de Pierre Bourdieu, que la mujer es la real detentadora del ‘capital simbólico.’ En el caso de la ilustración española, Carmen Martín Gaité ha dicho, en *Usos amorosos del XVIII en España*, que la petimetra se volvió una ciega esclava de la moda pero en virtud del poder de la imagen, se volvió también ama del sujeto que la consumía, esto es, del hombre.

‘la española’ “adornado... de tal suerte que puedan usarle con ciertas restricciones o amplitudes las señoras principales en los días de mayor ostentación y lucimiento;” el ‘a la carolina’ que “debía ser menos costoso para que no fuera gravosa su compra” y el ‘a la borbonesa o madrileña’ que “debía ser el más barato de los tres, con un corte tan sencillo que... dejara libertad a las señoras para amanejarse” (citado en Franco Rubio 141). Floridablanca lo envió a la condesa de Montijo, la presidenta de la Junta de Damas, quien lo rechazó porque “chocaría ante todo contra el deseo del sexo femenino de sobresalir y distinguirse... las damas de clases elevadas no aceptarían vestir de una manera parecida a las otras damas... [y] llevarán muy mal todo lo que en público se dirija a suprimir su superioridad que se figuren o que efectivamente tengan” (citado en Franco Rubio 143).

La distinción de clase, diría Pierre Bourdieu, estaba bajo amenaza. El ataque contra el consumismo vestimentario buscaba ‘poner en su lugar’ a las petimetras.<sup>161</sup> Junto a ellas, las majas parecían mejores mujeres, más castizas, mejores ciudadanas pues no usaban la parafernalia francesa. No obstante la maja no iba en contra de la moda. Aunque se presenta como la Némesis de la petimetra y desprecia todo extranjerismo, la maja muestra a través del cuidado que tiene por su traje llano (el jubón, la basquiña negra, la mantilla) el mismo interés que sus enemigas por la imagen.<sup>162</sup> Ambas tipologías de mujeres preocupan a los hombres por su visibilidad

---

<sup>161</sup> Rebecca Haidt dice que la petimetra “depicts gender deviancy from the ‘feminine’” por su ‘overspending’ y ‘the pursuit of luxury’ (110), pero en realidad es por su consumo que la petimetra cumple con el estereotipo de la mujer ya que la voracidad y la rapacidad han sido una de las representaciones más antiguas de lo femenino en España, como ha visto Lía Schwartz al analizar la sátira de los siglos de oro. Si hay algo en la petimetra que es novedoso es su ‘marcialidad,’ específicamente en el simulacro que hace de su poder (simbólico) y a través del cual remite a la ‘bella dama sin piedad.’

<sup>162</sup> Dorothy Noyes y Regina Bendix analizan cómo las clases altas consumieron la vestimenta de las bajas para simbolizar la nación en el siglo XVIII. Dicen que “costume was thought to declare the conservation of national essences on the rural periphery, and to define the normative categories of self-shaped by that periphery” (109). El vestido de las clases bajas “was appropriated by ruling elites both

social pues es precisamente el vestido lo que las hacía sobresalir en público, es decir, el vestido vuelve a las mujeres en mujeres públicas. La visibilidad femenina en la esfera pública es lo que condujo al inglés John Brown, en su *Estimate of the Manners and Principles of the Times* de 1757, a pronunciar la máxima: “Obscenity itself is grown effeminate” (44), esto es, que el cuidado que tanto las mujeres nobles como las plebeyas ponían en su imagen ya no permitía establecer diferencias entre ellas, minando la preeminencia de las nobles que se habían vuelto, por visibles e indiferenciables, en mujeres públicas (y obscenas).

En la esfera pública a las mujeres del XVIII no se les quería ver, como muestra el debate que se desarrolló en la Sociedad Matritense, cuando se planteó la entrada de las damas y la creación de una junta. Como documenta Franco Rubio, a favor estaban Campomanes y Jovellanos y en contra Cabarrús, arguyendo que por su belleza serían una distracción a la tarea de la Sociedad, pero Carlos III dio fin al debate admitiéndolas en 1787 (202). A diferencia de las putas o las petimetras, las mujeres ilustradas no disuenan del proyecto masculino de reforma de la nación—aunque tengan una agenda feminista. Josefa Amor de Borbón se pronuncia por el derecho de la mujer a la educación pública pero no por su participación política.<sup>163</sup> Escritoras como Cayetana de Aguirre y Margarita Hickey retoman el mismo discurso ostracista que atacan (el masculino ilustrado) pues proponen una sociedad de mujeres célibes y

---

to impose legible stable identities upon their subjects and to define themselves in an international setting” (110). Especialmente en el reino de Carlos IV con mujeres como la duquesa de Alba—musa de Goya—y la reina María Luisa de Parma que se retratan como majas, la clase alta se apropia del registro popular y se ‘majiza.’ Noyes y Bendix dicen que “Spanish aristocrats turned to the urban poor for an alternative to the powdered wigs of the Enlightenment” (113).

<sup>163</sup> Josefa Amar y Borbón en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de 1790, dice que si el cerebro no tiene sexo la mujer debe tener acceso a la educación laica (y no religiosa). No obstante, dice que la educación debe servir a la mujer para desarrollarse sólo en el ámbito doméstico.

sin hombres.<sup>164</sup> La mujer ‘real’ (la petimetra o la maja) va en dirección contraria a lo que los hombres (y algunas mujeres) de la ilustración esperan de lo femenino. Y si la reforma de la mujer fracasó fue probablemente porque la profilaxis no iba dirigida a ellas, sino al hombre que las representaba.

El *Arte de las putas*, como el teatro, evidencia ese estrabismo ilustrado pues promete dedicárselo a las putas y habla exclusivamente a los ‘putañeros.’ La solidaridad masculina que aparece en el texto también figura en su persecución pero también hay traición pues uno de los oficiales (putañeros), Ventura de Rosas Salcedo, denuncia en 1777 un “papel o poema manuscrito intitulado *Arte de las putas*, dividido en cuatro cantos o poemas que todo consta de cinco cuadernillos y comienza con un verso de Ovidio de *Arte amandi* “non sum praeceptor amoris” (AHN 3736.91). En el mismo párrafo se dice que “en atención a no haberse averiguado el autor de obra tan obscena se suspenda por ahora.” El autor, como veremos, ronda todo el proceso pero no se nombra, lo que nos muestra una solidaridad estamental entre los inquisidores y la burocracia a la cual pertenece Nicolás.

De acuerdo con los testimonios, Nicolás Fernández de Moratín, abogado, le dio a Mariano Estanislao Morales, de 31 años de edad, el *Arte de las putas*, atribuyéndoselo a Josef Hernández Binueza, otro abogado, además muerto. Morales declaró que lo leyó “salpicado por no gustar de su lectura” y que “habiendo reflexionado mejor el contenido del papel y sus obscenidades” lo quemó. No obstante, le pidió a Miguel Pérez, empleado de la Veda y la Pesca, que le hiciera dos copias: una para enviarla a Juan Manuel Biniegra, oficial real en Quito, que se la había pedido en Cádiz en 1775 y que no envió, y otra que dio a Juan Vicente Pérez, quien se la

---

<sup>164</sup> Cayetana de Aguirre y Rosales y Margarita Hickey y Pellizoni se pronunciaban por la total separación de los sexos y la soltería femenina y sus censores las condenaban por “misántropas o marimachos inútiles” (citado en Joaquín Álvarez Barrientos, 2006, 122).

devolvió. Aquí hay tres ejemplares: uno que quemó y dos copias (una que no envió, otra que prestó y le regresaron). Juan Vicente Pérez, oficial de la contaduría del conde duque de Arcos, de 28 años de edad, declaró que Morales le dio una copia (la que dice haber devuelto) y que ésta la prestó a don Antonio de Castro, compañero de oficina, para sacar dos, una de las cuales dio a don Ventura de las Mozas Salcedo, oficial de la contaduría del Infante Luis, la cual no rescató pese a que “se lo pidió varias veces con el fin de llevarlo al Santo Oficio en cumplimiento del precepto o consejo que le dio su confesor en los capuchinos de la Paciencia.” Aquí hay dos copias más de un texto que se reproduce *ad infinitum* y que, paradójicamente, habla del sexo no reproductivo. Juan Vicente Pérez dice que “él nunca hizo nada malo mas que la material lectura de él, por parecerle verso elegante.” Otros dos oficiales de la contaduría del duque de Arcos, Tomás Aguilar y Antonio Castro, entregaron un ejemplar diciendo que lo leyeron por “mera curiosidad y por ser aficionados a la poesía” y “que por ser materia pernicioso de la que trata lo han tenido con la mayor reserva sin fiarlo a persona alguna.” Finalmente fue Ventura de las Rosas Salcedo quien denunció y entregó su ejemplar a la Inquisición el 2 de mayo de 1777.

Sin embargo, el 26 de junio, después de hechas varias diligencias, la Inquisición de Corte suspende la causa porque no encuentra a Miguel Pérez, “ni a don Nicolás Moratín, abogado de esta corte, por concluir el papel como que da referido ‘el dulce Moratín fue mi maestro’ y por poderse recelar que éste sea su autor, director o sabidor de ello antes que saliese a luz dicho papel.” El verso final termina diciendo “el dulce Moratín fue mi maestro” y esta frase apareció en el edicto y el índice de Rubín de 1790: “*Arte de las Putas*, poema manuscrito en 106 páginas así intitulado. Se divide en cuatro cantos. El primero empieza “Hermosa Venus que el amor presides” y el cuarto acaba “el dulce Moratín fue mi maestro.” Edicto de 20 de junio de 1777”

(16). El nombre de Moratín acompaña todo el proceso de prohibición de la obra pero el censor no persigue al autor, lo que muestra la solidaridad de los inquisidores con el burócrata real. Como en el caso de Góngora, el censor protege al autor, pero esta vez por una solidaridad entre estamentos dominantes, entre los burócratas monárquicos y los eclesiásticos, que son los inquisidores.<sup>165</sup>

La persecución es benévola con el autor pero la nota teológica es severa con el texto, pero no por ello se libra de varias contradicciones pues el padre Moncayo, agustino recoleto y primer calificador, censura solamente “15 proposiciones, por falsas calumnias, injuriosas a todo el cristianismo, escandalosas, provocativas *ad turpia*, blasfemas y heréticas, con resabios de ateísmo e impiedad y todas las demás del papel las calificó por tales que no se puede copiar... por contener un abismo de obscenidad y abominación.” Aunque Moncayo es escueta en sus 15 proposiciones, se desborda al acumular cargos, diciendo que es calumnia, injuria, escándalo, provocación, blasfemia, herejía, ateísmo e impiedad. El segundo calificador, fray Antonio de la Concepción, también agustino recoleto, dice que “aunque no extracta más que 14 proposiciones afirma que pudieran sacarse más de cuatrocientas,” añadiendo su propia hipérbole. La contradicción radica en que los calificadores sólo extraen 14-15 proposiciones de un total de 1995 versos. Desafortunadamente, no contamos con la censura específica—sólo con la sumaria—y sería interesante revisar cuáles fueron esas proposiciones que podían ser, si posible, expurgadas.

La crítica contemporánea no ha cambiado drásticamente el tono de la censura inquisitorial. Ya Marcelino Meléndez Pelayo, en *La historia de los heterodoxos españoles*, marginó doblemente al *Arte* y se eximió de citar su nombre:

---

<sup>165</sup> Moratín tenía como amigos/ protectores al infante Luis, hermano del rey, y al duque de Arcos (108).

... no es lícito siquiera sacar a plaza ni los títulos de composiciones nefandas que, por honra de nuestras letras, hemos de creer y desear que no estén impresas, pero si es necesario dejar consignado el fenómeno histórico de que así en la literatura castellana y portuguesa como en la francesa e italiana, fueron los versos calculadamente lúbricos y libidinosos... una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista de la moral utilitaria y de la teoría del placer... ¡Cuánto podría decirse de la literatura secreta del siglo XVIII y de sus postreras heces en el XIX si el pudor y buen nombre de nuestras letras no lo impidiesen! (38)

La última exclamación de don Marcelino es la clara expresión de la censura académica y de la impotencia de hablar en aras de una ‘decencia’ decimonónica que, no obstante, sugiere todo lo que calla. Pero los censores agustinos y Meléndez Pelayo no han sido los únicos en mostrar su repugnancia ante el *Arte*. Pilar Pedraza, si bien no habla de un ‘abismo de obscenidad,’ sí dice que Moratín era un “pornógrafo pasadista, clasista y bien pensante [que] hace bandera de la sensatez pequeño burguesa y de la misoginia populista pero su pornografía es de medio pelo y su erotismo evacuatorio” (1999). Esta lectura es bastante gráfica si pensamos que a través de la circunlocución ‘medio pelo’ y ‘erotismo evacuatorio’ se vislumbran el pelo púbico y la eyaculación. La crítica del *Arte* hoy sigue el rumbo de críticos que, como Gies, ven en él una obra ‘subversiva’ o que, como Pedraza o Franco Rubio, lo ven como pornografía ‘de medio pelo.’

Como dicen los lectores del XVIII, el *Arte* era un texto ‘elegante,’ por lo cual considerarlo pornografía de ‘medio pelo’ o erotismo ‘evacuatorio’ es no ahondar en la diferencia que hay entre estética y moral, esto es, no reflexionar en que un texto poético no tiene ninguna necesidad de tener un mensaje moral o ético. El *Arte* es un poema de impecable factura, sus cantos son simétricos, el hipérbaton, la negación y la

circunlocución atemperan la violencia del tema.<sup>166</sup> Políticamente, no hay en el *Arte* nada subversivo pero estéticamente sí pues esta obra presenta a un personaje siempre oculto en la sociedad y aunque lo presente abyecto, el acto de representar a la prostituta en endecasílabos y dedicarle cantos enaltece, por vía de la elección poética, al objeto del texto. En otras palabras, los endecasílabos y los cantos vuelven neoclásicas a las prostitutas. Aunque la política sea ambigua, la poética es innovadora. Jacques Rancière dice que la estética “suspends the ordinary coordinates of sensory experience and reframes the network of relationships between spaces and times, subjects and objects, the common and the singular” (3). Al reorganizar el marco de la sociedad, el arte abre debates sobre la misma idea de representación.

El *Arte* es poéticamente subversivo porque lleva a la escena literaria el claroscuro de la noche prostibularia en un momento en que Carlos III sólo quería ver—literalmente—luces (recuérdese que fue él quien puso las 4000 farolas). Al cantar el burdel en endecasílabos, el *Arte* une lo alto y lo bajo. Es en esta yuxtaposición que el *Arte* trastorna ambos ámbitos. Rancière dice que la yuxtaposición o el choque de elementos heterogéneos: “is supposed to provoke a break in our perception, to disclose some secret connection of things hidden behind the everyday reality... on the one hand it is the flash that enlightens... but on the other hand the clash is produced insofar as the heterogeneity of the elements resists the homogeneity of meaning” (1). El choque puta/neoclasicismo desvela la violencia interna de la estratificación social (la puta no saldrá jamás de la plebe, el neoclasicismo siempre pertenecerá a los letrados burócratas), pero también el choque dificulta una lectura definitiva, por eso el *Arte* puede ser leído como ‘verso elegante’

---

<sup>166</sup> Edith Helman considera los versos “heavy, rather monotonous” (221) y dice que “the work has little artistic value” (228).

o como ‘erotismo evacuatorio,’ puede tener una ‘ética subversiva’ como una ‘misoginia populista.’ El choque en el caso del *Arte* impide una lectura totalizadora que concilie los valores éticos y estéticos del poema. Hay en él, el más profundo debate entre arte como forma y arte como fondo, al respecto de la máxima horaciana del *delectare et prodesse*, ya que deleita e instruye pero lo que enseña no es necesariamente algo que llamaríamos moral.

### **El anónimo *Manuscrito de Juan Fernández* y las *Fábulas futrosóficas* de Leandro Fernández de Moratín**

El *Arte de las putas* tiene dos herederos directos: uno es la obra ‘venérea’ de Leandro Fernández de Moratín, hijo de Nicolás; y el segundo es el *Manuscrito de Juan Fernández* (AGN, Inq. 548.6.542-55), un censo de las prostitutas de la ciudad de México a finales del siglo XVIII que muy probablemente es la *Guía de forasteros de México de 1785*, obra prohibida por edicto ese mismo año (AGN, Indif. 5013.82).<sup>167</sup> Es probable, digo, porque si bien tenemos el *Manuscrito*, no contamos más que con el edicto de la *Guía*, lo que nos impide comprobar la conexión. Sin embargo, tanto el *Manuscrito* como la *Guía*, a partir de los versos y la descripción con la que contamos, comparten la misma preocupación de elaborar una pornología en la metrópoli colonial.

En el *Manuscrito de Juan Fernández* es posible ver cómo un texto lleva a cabo la pornología en la colonia, demarcándose de documentos del mismo talante, especialmente del *Arte de las putas*. En las *Fábulas futrosóficas* de Moratín hijo,

---

<sup>167</sup> En la misma época hay un libelo anónimo en Madrid que se llamó *Guía de forasteros en Chipre para el carnaval de 1769*, atribuido a José Cadalso y que, según Gloria Franco Rubio “comentaba los cortejos más famosos de la sociedad madrileña [y] que se ganó la repulsa de los que se dieron por aludidos y [por el que] Cadalso, su supuesto autor, fue desterrado a Zaragoza” (*La vida...*, 45).

asistimos a una reinterpretación de la guerra de los genitales y al abandono de una estética neoclásica en pos de una prerromántica. El *Manuscrito de Juan Fernández* se encuentra encadenado, por el tema, a la *Guía de forasteros de México de 1785*. En el Archivo General de la Nación en México aparece con fecha de marzo de 1784 una “Petición a Vuestra Alteza, para que mande censuras y así recoger todos los libros intitulados *Guía de forasteros de México*, en Verso Castellano, compuesto de cuatro partes, comprensivo de las mujeres prostitutas de dicha ciudad.” Las cuatro partes nos hacen pensar en los cuatro cantos del *Arte*, además del tema que es la prostituta urbana. En esta petición aparecen otras características como la infinita reproducción de un texto sobre sexo no reproductivo: “se han recogido por medio de un comisario de corte hasta unos veinte ejemplares pero... se han sacado infinitas copias, [y] nos ha parecido conveniente y aún necesario quitar a la juventud un libelo tan perjudicial.” La juventud es la población que se debe proteger, pues el texto es “inductivo a torpeza y... a muchos jóvenes incautos conducirá a ocasiones próximas en el trato de las gentes” (AGN, Indif. 5013.82).

Se dice que la pornografía estimula la imaginación y provoca acciones motivadas por la libido. Georges Bataille habla, por ejemplo, de la provocación de la risa y dice que reír es un acto comunicativo en el cual participamos de la emoción de quien ríe: “participo desde dentro de la emoción de aquel que ríe. Es esta emoción interior que, comunicándose conmigo, ríe en mí” (169).<sup>168</sup> Siguiendo esta lógica, los inquisidores ven en este tipo de textos el ‘virus contagioso’ que estimula al lector en privado y genera en público la ‘ocasión próxima al trato’ sexual. No sólo el virus es

---

<sup>168</sup> “... je participe du dedans à l’émotion de celui qui rit. C’est cette émotion ressentie au dedans qui, se communiquant à moi, rit en moi” (169).

sexual sino también textual pues la otra cara del contagio es la rápida propagación de este tipo de textos a través de “infinitas copias.”

La *Guía de forasteros*, dice el edicto, da noticia “con señas harto individuales, de las mujeres prostitutas que se supone haber en esta ciudad, [y es una obra que] aún el más licencioso poeta del gentilismo debiera avergonzarse de que se le atribuyese y cuyo inmundo lenguaje pudiera justamente llamarse oprobio no sólo de la cristiana castidad sino aún de la humanidad y honestidad civil” (AGN, Inq. 1195.5.60), es decir, la *Guía* provee nombres y figuras, y como el *Arte*, es un comercial y una denuncia. La *Guía* es excesiva, dice el edicto, pues no sólo avergüenza a la cristiandad sino a la humanidad entera y no sólo al poder eclesiástico sino al poder civil. Al decir esto, la Inquisición busca interpelar al poder monárquico para que le ayude a prohibirla. El edicto condena la *Guía* con un tono excesivo e hiperbólico pues vuelve universal (“la humanidad”) un problema local, y exagera al decir que aún los más disolutos (“el más licencioso poeta”) no se atreverían a escribirla.

La *Guía* entró en el Índice de Rubín de 1790, en donde se lee: “Guía de forasteros de México, papel ms. en verso dividido en cuatro partes. Edicto de 1785” (121). Éste es uno de los pocos textos prohibidos en la colonia que entró en el índice inquisitorial. Pero, como muestra la “Petición,” se persiguió al texto y no al autor. En una nota a pie de la “Petición” hay indicios del autor pero, de nuevo, la solidaridad eclesiástica impide toda acción represiva: “sin que hasta ahora se hayan descubierto más que unas ligeras denunciativas de ser su autor don Juan Larios, señor colegial de san Ildfonso, por cuyo motivo nada hemos providenciado contra él.” Hay un indicio pero no le sigue la pesquisa, probablemente porque el indiciado es del colegio de San Ildfonso, una de las instituciones educativas más prestigiosas de la época que, tras la

expulsión de los jesuitas, quedó en manos de la monarquía. De nuevo, el estamento del autor lo salva de la persecución pero no salva al texto de la censura.

Es difícil saber si la *Guía de forasteros de México de 1785* y el *Manuscrito de Juan Fernández* son el mismo texto. Hasta que haya más investigación en el Archivo General de la Nación en México así como en archivos locales, no podemos tener la evidencia que vincule estos dos textos pero lo importante es ver la coincidencia de que ambos hablen de las prostitutas de la ciudad de México entre 1782 y 1784. La coincidencia temática y temporal de estos textos, en contraste con la persecución en la península del *Arte*, nos permite preguntarnos si el *Arte* llegó a la colonia; pues si recordamos el testimonio de uno de sus lectores, Mariano Estanislao Morales, una copia debía haber llegado a Ecuador pero, según él, no lo habría hecho.

La guía de forasteros era una lista de personalidades importantes y burócratas que se publicaba cada año en las grandes ciudades coloniales (Cuba, Argentina, Filipinas, Perú, Venezuela, Guatemala) y peninsulares (Valencia, Castellón de la Plana, Sevilla, Barcelona, Cádiz o Vitoria), y que solía venir con un almanaque comercial y/o estadístico, un calendario manual o un manual del viajero (AGN, Real Hacienda 502.35, AGN, Indif. 5638.28). La *Guía de forasteros de México de 1785* reemplaza el censo burocrático con el censo meretrício y al hacerlo prostituye la burocracia monárquica y dignifica la prostitución. La mujer pública ocupa el lugar del burócrata. La *res* pública y la mujer pública se superponen. El nombre de guía desvela aún más claramente la pornotopia. Es una brújula para moverse por el cuerpo prostibulario de una ciudad, es *mapa inmundum*.

Mientras que el *Arte* y la *Carajicomedia* muestran una posición ambigua ante el problema de la prostitución, el *Manuscrito* parece mucho más transparente en su intención moral pues ofrece una teleología explícita: dice que quiere desaparecerla. El

*Manuscrito* pide a las mujeres que abandonen el oficio y ofrece, como los misioneros de las mancebías, la reconversión. Sus versos finales dicen:

Y no penséis que es difícil  
la enmienda, pues ya se miran  
con otros ojos, las que antes  
como vosotras se veían.  
Yo protesto que si alguna  
de vosotras muda vida  
yo propio he de ser, yo propio,  
su mayor panegirista;  
que todas lo hagáis deseo,  
ojalá que lo consiga.

El poeta dice querer dismantelar el oficio prostibulario pero su poema va en contra de tal dismantelamiento pues publicita el oficio que condena. El poeta promete ser el panegirista de las ‘convertidas’ pero está siendo el panegirista de las prostitutas, está creando la fama de las infames. Así como el *Arte* muestra un desencuentro con el capitalismo, la *Guía* muestra un desencuentro con el mismo proceso escriturario pues sin prostitutas no hay *Guía*. Más aún, finaliza con la reconversión pero al igual que el *Arte*, va dirigido a los hombres para enseñarlos a ‘engañar a las que engañan.’ Dice que “un amigo le pidió esta obra” para los “mocitos cuya entereza / es sólo aparente y vana, / ... / lo que os digo e interesa; / contemplad que en esta pieza / doy útiles desengaños / para que excuséis los daños / que incautamente sufrís, / sólo por que no advertís / de las hembras los engaños.”

El *Manuscrito* se compone de una carta del autor, una dedicatoria al lector, un proemio, 100 décimas, un soneto y un romance. No hay ninguna división en cuatro partes, por lo que es difícil pensar que es la *Guía* pero coincide con ella, si no en la forma, en el fondo. Todo el *Manuscrito* es un censo prostibulario. El cuerpo de la mujer es el cuerpo de la ciudad, como dice el poeta en la décima de la Chilapa “en

ella hallarás un mapa / la tierra en su cuerpo ves.” Cada décima tiene como tema una mujer y en total se mencionan 107.<sup>169</sup>

En el *Manuscrito*, al igual que en la *Carajicomedia*, encontramos una mini-biografía de la prostituta que se desprende de su epíteto. Entre los nombres más significativos aparecen el de la Tiñosa, la Calva, la Huesitos, la Derrepente, la Miracielos, la Meona, la Bocabajo, Vicenta la Culoalegre, Bárbara la Culohondo, la Panochera Carrillos o la Tompiate. Los primeros tres nombres (la Tiñosa, la Calva o la Huesitos) describen negativamente el cuerpo de estas mujeres. De la Tiñosa el yo poético dice que “a esta hembrita llegar es / duplicada porquería,” porque se suma a la ‘porquería’ de la prostitución la ‘porquería’ de la tiña. De la Calva dice que “el putear la tiene calva” aunque no dice en dónde, es decir, si está rasurada de sus partes o si carece de cabellera. A la Huesitos la describe como “un bocado con mucho hueso” haciendo una relación entre la mujer y la comida (la carne o la fruta).

Nombres como la Derrepente, la Miracielos, la Meona, la Bocabajo o Vicenta la Culoalegre hablan de las actitudes de estas mujeres en el acto sexual. De la Derrepente se queja el poeta pues es rápida y “... nunca es cosa buena / la que se hace de repente.” Sobre la Meona comenta que “los hombres que la cabalgan, / cuanto más puercos no salgan / preciso es que salgan meados;” lo que repite la idea de la doble

---

<sup>169</sup> La Moco, la Engrilladita, la Fabila, Tulitas, la Tlaxcalteca, Blasita, Panochera Carrillos, Anita, Ciprianilla, la Candelaria, la Monte Gallo Regina, Lorencita, la Cambray, Olalla, la Escalante, Rosa, la Dorada, la Peregrina, la Agustina, la Tiñosa, la Campanita Tonchita, Pepa la Cotorra, la Pescado Blanco, Bárbara, la Toreadora Rita, la Villalobos, Juanita, la Espada Ana, La Mona, la Tesupo, Maria la Terril, la Miracielos, la Mema, la Meona, la Derrepente, la Matraca, la Tompiate, la Castillito Juliana, la Tortosa, la Pipila Mariquita, Anita la Cedano, Anita la Corte, la Conguito, la Torito, Faustina, la Fierro, Tomasa la Sierpe Santa, Vicenta la Culo Alegre, la Toreadora, la Montano, la Calva, la Paula, la Pontedurera, la Bocabajo, la Guisuco, la Isabel, la Tamayo, Pepa la Sánchez, la Sábado de Gloria, la Bienmesabe, Mariquita, la Buencaballo, Bárbara la Culohondo, la Epazote, la Patatules, la Chiqueadora, la Chilapa, las hermanas llamadas las Jamaica, la Huesitos, Pepa la Herrera, la Poblana, la Tempranilla, Rosa la queretana, la Tirana, Georja, la Pepilla Figueroa, María la Ballesteros, la Amozoqueña, la Piedegallo, Anita la Porras, las hermanas Ana y la Paloma, Luisilla, la Muda, la Vergara, la Carnicera, la Guartango, la Gamboa, Manuela la Coja, la Limosna, Jacinta, la Mediocuerpo, Ursulilla, la Tapatía, la Guayaba y la Colchones.

porquería de la Tiñosa, el sexo y aquí la orina. La Miracielos recibe su epíteto por la actitud pasiva que tiene en el acto pues “mira el hombre para abajo, / ella mira para arriba.” La Bocabajo recibe su nombre por la postura ‘inadecuada’ que toma esta mujer en el acto pues esta postura dificulta “el negocio de engendrar... / pues boca abajo ha de ser, / y bocarriba ha de estar;” es decir, que ella se empeña en estar bocabajo pero el yo poético prefiere la postura del misionero. Vicenta la Culoalegre lo es por su disposición al sexo anal pues dice que “sin disimulo... / como tiene alegre el culo, / a su vecino contenta.”

Los nombres de la Panochera Carrillos o la Tompiate se refieren a los órganos genitales que aparecen tras el velo de eufemismos y mexicanismos tales como ‘panocha’ que es sinónimo del pubis y ‘tompiate’ que es sinónimo del testículo. La Panochera Carrillos es vendedora de ‘panochas,’ es decir distribuidora de mujeres y de su cuerpo, pues dice el yo poético que “a unos les sirve de puta / y a otros también de alcahueta.” La Tompiate no excita al poeta, quien dice que el pecado con ella— como con la Tiñosa o la Meona—es “dos veces feo,” probablemente por ansiedad homofóbica ante la relación entre mujer y testículo. En estos nombres se muestra la relación entre el nombre de la puta y la alegoría de la décima, así como un ‘doble asco’ que sigue la línea de lo abyecto (la enfermedad, los fluidos corporales). A diferencia del *Arte*, el poeta del *Manuscrito* se detiene con cada una de las mujeres y elabora, a manera de estampa, su biografía sexual o su spot comercial. La estampa singulariza a cada una de las mujeres, las vuelve merecedoras de una biografía y crea un catálogo de la prostitución colonial.

La forma que privilegia el *Manuscrito* es la décima espinela, esa composición que se encuentra a caballo entre lo culto y lo popular. Como han dicho Maximiano Trapero, Vicente Mendoza, Alexis Díaz Pimienta e Yvonne Jiménez de Báez, la

décima ha navegado por distintas latitudes geográficas (de la península a las Canarias, al Caribe y al continente americano) y por distintos estamentos sociales. En el *Manuscrito* el uso de la décima es significativo pues un tema ‘vulgar’ (la prostitución) se expresa en forma ‘vulgar,’ la décima, mientras que en el *Arte* el tema vulgar se eleva en el uso de cantos y endecasílabos. Al usar la décima, el *Manuscrito* somete de nueva cuenta a la mujer vulgar a un registro de representación vulgar.

Hay, además, en este conjunto de poemas la diferencia colonial, esto es, mexicanismos y el uso del albur. En la décima 20 se compara a Pepa la Cotorra con una chachalaca, un ave exclusiva de América. Aparecen nahuatlismos como el término ‘tompiate’ (*tompiatli*) que refiere un tenate o bolsa y que es sinónimo del testículo; ‘petate’ de *petlatl* o estera tejida y ‘mecos,’ término con el que juega el yo poético refiriéndose a distintos grupos indígenas (los chichimecos, los zapotecos) pero también al esperma—pues en México los ‘mecos,’ por deslizamiento fónico, son los ‘mocos’.<sup>170</sup> El verbo ‘chiquear’ que es un mexicanismo aparece y significa tanto mimar como solicitar mimos; además de la connotación de la palabra ‘coger,’ que en el español de España significa asir o agarrar, mientras que en México tiene una connotación sexual; como lo muestra la décima 59 en donde se dice de la Guisuco “que más hombres la cogieron / que indios bárbaros murieron / cuando conquistó Cortés.”

Los mexicanismos establecen una dimensión nueva en la pornología en lengua española pues exigen de todo lector el conocimiento de un léxico especializado. Lo mismo sucede con el albur, ese un código especializado del español en México. El albur es deudor del conceptismo barroco (del calambur o el retruécano) y se

---

<sup>170</sup> La décima habla de los mecos que son parientes de la Amozoqueña y del esperma pues dice que “sus ascendientes queridos / fueron mecos conocidos, / pues se advierte aunque la ultrajan, / que cuando los mecos bajan / los recibe con silbidos.” Y se acompaña de una nota al margen que aclara “chifla al consumarse el acto,” es decir, silba cuando los ‘mecos’ bajan.

especializó hasta llegar a ser un género discursivo. El albur abunda en el *Manuscrito* y se complementa con la décima en su tarea de ser ingenioso y sorpresivo. En términos generales, el albur es un chiste con connotación sexual que establece dos códigos (el dicho y el oculto) y mientras el dicho puede no tener ninguna referencia sexual, en la recepción deben contemplarse los dos para poder entender cada referencia. El albur depende del conocimiento del receptor de este código binario pero también del contexto. Un albur ‘infeliz’—por seguir la nomenclatura de J. L. Austin—sería aquel en el cual el emisor instala el tinglado de la doble significación literal y sexual y en donde el receptor no decodifica la sexual (no sabe que hay un segundo código que debe traducirse) y por lo tanto no ríe o no se defiende. Defenderse es importante en el albur pues cada enunciación es un ataque que debe contestarse siempre con mayor ingenio, reproduciendo el imperativo de la ‘violación’ del otro.

Julie Lavertue, en “El albur en México: Descripción y percepción,” define el albur como “una creación contextual interactiva y oral, fundamentalmente machista, que nace de una provocación verbal y suscita una respuesta también verbal a una situación interpretada como una oportunidad de competir con el interlocutor, percibido como un ser sexual a quien se agrede, con el fin de dominarlo” (27). Lavertue coincide con Ivonne Szasz, en que hay en el albur un intento de ‘penetración’ simbólica, por medio de la cual se reproduce la heteronormatividad de un penetrador (el alburero) y un penetrado (el albureado). Para Carlos Monsiváis el albur es “una táctica para burlar y romper la censura... [es] el lado vivaz de la obscenidad, cuyo origen se depositó en la plebe” (citado en Lavertue 41), pero aunque Monsiváis considere que es una forma de escapar a la censura, el albur es un género discursivo sesgado que reconoce la censura y cubre el sentido sexual con la metáfora o la alegoría. El albur establece un paralelismo semántico cuyo principio es soslayar o

censurar la visibilidad de uno de sus componentes, permitiendo acceder a él sólo a través del conocimiento de unas reglas de interpretación definidas.

El albur utiliza eufemismos, perífrasis y circunlocuciones. En el *Manuscrito* el albur establece dos códigos, el sexual-prostibulario y el alegórico que se construye a partir del epíteto de la prostituta. Hablando de la Engrilladita (cuyo nombre tiene una connotación sexual que refiere la naturaleza de su pelo púbico), el poeta elabora toda una alegoría en la cual aparecen el pelo púbico engrillado y los grillos de las prisiones. Otros universos paralelos de significación son el vestido, en la décima de la Candelaria a quien “le entra toda una pieza / para hacer cualquier vestido,” es decir, que acepta ‘piezas’ sexuales para comprarse ropa. La Cambray, “aunque es lienzo tan delgado / abriga muy bien a todos,” por decir que aunque está flaca es acogedora. O María la Terril quien “... como paños calientes / los hombres se pone al día,” símil en donde hombre y paño cubren el cuerpo femenino. Hay, además del vestido, un código monetario, que aparece en la décima de la Dorada de quien se dice que “es pieza / que a todos da de comer,” es decir, la mujer y la moneda son objetos que proveen, la una servicios sexuales, la otra bienes terrenales. De la Pontedurera se dice que vive “a costillas de algún blando / que desperdicia los duros,” jugando con la idea de lo blando que es el hombre frente al duro que es el dinero.

La sífilis aparece en el *Manuscrito* sesgado pues no se nombra. Sobre Ana la Espada se dice que “toda espada / ... / sin envainar [es] dañosa / y ésta lo es más envainada,” haciendo una equivalencia entre la peligrosidad de la mujer y la espada, la una al no estar envainada, la otra al ser penetrada. La misma referencia se hace con la Calva de quien se dice “que aunque a gusto metan / mil disgustos sacarán,” por decir que tras la penetración sacarán la enfermedad. Curiosamente, la vagina se nombra sólo a partir de la circunlocución—con la Panochera Carrillos—o en la

décima a la Tulitas de quien se dice “de puta te echan el celo / y de ellos la culpa no es / tú les das motivo pues / tú les das también aquello,” en donde ‘aquello’ nos remite a las numerosas circunlocuciones que usó Juan del Valle y Caviedes para llamar la vagina (‘lo que,’ ‘donde’ o ‘aquello,’ etc.).

El *Manuscrito* termina—de la décima 86 en adelante—haciendo una relación de cada puta con cada pecado capital y cada sentido. Soberbia es Luisilla pues “a los pobres hace ascos,” la avaricia es la Muda pues “ha puesto vinatería,” la gula es la Guartango que “ya no masca, engulle” y la pereza es Manuela la Coja, por su condición física. Entre los sentidos, Jacinta es el oído porque su cama rechina, la Mediocuerpo es el olfato porque “saca por sólo el olfato / el que se lo ha de soltar” y la “putita colegiala” que “tienta la carne” y a quien “la carne tienta” es el tacto. Estas últimas decimas refuerzan la doctrina del padre Arbiol que había establecido ya la correspondencia entre mujer, sentido y pecado.

El *Manuscrito* es un texto que, a pesar de ser mucho más moralista que el *Arte*, resulta más humorístico e ingenioso que éste. Esta obra colonial cambia el paradigma del texto pornológico en la tradición española pues traslada esa tradición a la realidad colonial y en ese traslado emergen nuevas formas de representación como los mexicanismo o el albur. Aquí podría emerger la cuestión de si el *Manuscrito* está retomando un modelo peninsular. Podríamos pensar que sí pero también habría que resaltar que cada literatura cuenta con su propio eje hegemónico y que si la literatura novohispana miró hacia la literatura peninsular, la literatura peninsular miró a su vez hacia la literatura europea, especialmente la francesa. Si el *Manuscrito* dialoga con el *Arte*, el *Arte* dialoga con *Fanny Hill* (1748) de John McClelland, *Thèrese philosophe* (1748) de Jean Baptiste de Boyer o *Les bijoux indiscrets* (1748) de Jacques Diderot, obras no sólo prohibidas sino que se encontraron en las bibliotecas de ilustrados como

Tomás de Iriarte o Félix María de Samaniego.<sup>171</sup> De esa manera es posible comprender que el *Manuscrito* es un ‘encargo,’ como dice el poeta, que tiene la colonia frente a la península así como el *Arte* es un ‘encargo’ que tiene la península con la tradición pornológica francesa.

La idea de ‘encargo’ como el deber que tiene el subordinado frente a la hegemonía nos remite a la idea de imitación de Homi Bhabha. Bhabha dice que “colonial mimicry is the desire for a reformed recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite,” es decir, que la mímica colonial funciona por aproximación más que por asimilación (88). Esto lo podemos ver en la literatura peninsular que no hace uso de la novela como la literatura francesa o la literatura colonial que no usa el endecasílabo neoclásico como la peninsular.

Aún más interesante es ver la relación que establece Bhabha entre la imitación colonial y lo prohibido pues dice que “the visibility of mimicry is always produced at the site of the interdiction. It is a form of colonial discourse that is uttered inter dicta: a discourse at the crossroads of what is known and permissible and that which though known must be kept concealed; a discourse uttered between the lines and as such,

---

<sup>171</sup> *Fanny Hill* y *Teresa filósofa* se publicaron en 1748 y ambas presentan tendencias lésbicas, misóginas y homofóbicas, pero se diferencian en el tono moralista e industrial de *Fanny Hill* frente al anticlerical chocarrero de *Teresa filósofa*. En cierto sentido, esta diferencia apunta a una pornografía en el seno del protestantismo frente a otra dentro del catolicismo. En *Fanny Hill* hay una alegoría industrial de lo sexual. El hombre y sus genitales son “a ‘man-machine’” (200). El pene es ‘engine’ y el sexo es mecánico, como dice el autor, por lo que explica que este tipo de obras repiten la dinámica del sexo: “whatever variety of forms and modes the situations are susceptible of, there is no escaping a repetition of near the same images, the same figures, the same expressions... in a narrative of which that practice professedly composes the whole basis” (129). En *Teresa filósofa*, el sexo intersecta con la filosofía religiosa del quietismo y en ella se une lo sexual y lo religioso. Finalmente, *Les bijoux indiscrets* de Diderot, igualmente de 1748, retoma la prosopopeya de los órganos genitales, esta vez, en una historia orientalista—en el sultanato del Congo—en donde un genio le da al sultán un anillo para que la parte más ‘franca’ de las mujeres, sus joyas o ‘bijoux,’ hablen de sus aventuras amorosas—en una inversión del censo prostibulario que hace que las mujeres ahora hablen de sus ‘clientes.’ Cada vagina ‘parlante’ crea desengaños en los esposos, stress en la población femenina, y como ha visto Michel Foucault, correlaciona el sexo con el conocimiento y el poder. Cada ‘joya’ vuelve el placer privado en un asunto político pues el rey instaura una vigilancia en la práctica sexual que tiene repercusiones institucionales—como negar la pensión a las viudas (traicioneras) de soldados muertos en batalla (77-80).

both against the rules and within them;” esto es, la imitación colonial al mismo tiempo que rinde homenaje a la hegemonía desafía su autoridad y este desafío inserta al texto colonial en el ámbito de lo prohibido (88-90). La imitación existe entre la línea del homenaje y la parodia, entre seguir las reglas y desautorizarlas. En el *Arte*, frente a la literatura francesa, la regla es el neoclasicismo y el desafío el desencuentro de la ideología española con el capitalismo—pues en las pornologías francesas nunca se contempla dejar de pagar la prostitución. En el *Manuscrito*, la regla es el censo prostibulario y el desafío, la incorporación de la especificidad novohispana con el uso de nahuatlismos, mexicanismos y del albur. En el *Manuscrito* el canto homérico del *Arte* se vuelve una décima alburera.

No obstante, el *Manuscrito* muestra aún más que el discurso peninsular la moral normativa y, al hacerlo, es regresivo. Las décimas son un encargo del imperio al sujeto colonial sobre un problema trasatlántico (la prostitución) y, ante él, el texto colonial responde con mayor intolerancia aunque con mayor humor. Obras como la *Carajicomedia*, *el Arte de las putas*, *el Manuscrito*, *la Guía*, *Teresa filósofa*, *Fanny Hill* o *Les bijoux indiscrets*, dialogan diacrónica, sincrónica y trasatlánticamente generando una tradición pornológica en romance.

Así como el *Manuscrito* o la *Guía* podrían considerarse hijos del *Arte*, así las *Fábulas futrosóficas* de Leandro Fernández de Moratín rinden un doble tributo a esta tradición literaria y a la obra de su padre. Como iteración de varios géneros (el de la fábula o el de la pornografía), las *Fábulas* siguen la tradición pero insertan una novedad: la vagina abyecta del neoclasicismo se transforma en la vagina salvífica prerromántica.

Leandro Fernández de Moratín (también conocido como Inarco Celenio) nació en 1760 y murió en 1828. Creció bajo la sombra de un padre que le abrió las puertas a

la ‘república literaria,’ pero a quien pudo superar no sólo porque Leandro sí tuvo suerte en el teatro, sino porque su fama oscureció la de su padre en los anales de la literatura española. Un año antes de la muerte de Nicolás, Leandro publica *La derrota de los pedantes*, una obra que anticipa *La comedia nueva*. Siendo muy joven, Leandro fue aceptado en la Academia de la poesía y estableció su propia tertulia con Juan Pablo Forner, Juan Melón y los padres Estala y Navarrete. En 1789, impulsado por Jovellanos, viajó a Francia e Inglaterra como asistente de Cabarrús. Al mismo tiempo, el conde de Floridablanca le dio un beneficio en Burgos, que luego Godoy cambió a Montoro y Oviedo, razones por las cuales tuvo que volverse abate.

Cuando volvió a España, Godoy lo protegió y le patrocinó entre 1792 y 1796 viajes a Inglaterra, Francia e Italia, de los cuales nacieron sus diarios. Leandro le dedicó a Godoy *El viejo y la niña* y bajo su amparo presentó *La comedia nueva* en 1792, *El barón* en 1803, *La mojigata* en 1804 y el *Sí de las niñas* en 1806. Moratín hijo estuvo del lado del poder y fungió como secretario de la oficina de Interpretación de Lenguas. Aunque le dieron el cargo de Director de los Teatros en 1799—puesto que había pedido en carta a Carlos IV en 1792 (*Epistolario* 140), renunció a él cuatro días después por exceso de ocupaciones.<sup>172</sup> Pero como Jovellanos o Cabarrús, Leandro cayó en desgracia y por haber apoyado a los franceses y a José Bonaparte tuvo que huir desde 1812 y refugiarse en Valencia, Barcelona, Aix-en-Provence, Montpellier, Bolonia, Bayona, Burdeos y finalmente París, en donde murió. Durante ese tiempo, publicó las *Obras póstumas* de su padre y preparó las propias, que no vio publicadas. Leandro terminó sus días en el exilio, rencoroso de su patria.

---

<sup>172</sup> Leandro no era muy aficionado al empleo, como muestran sus cartas, pues tras viajar le dice a Melón: “¿empleos? ¿Qué empleo hay que no me cargue de obligaciones y en que no deba sacrificar mi libertad y sufrir majaderías?” (177).

*Las fábulas futrosóficas o la filosofía de Venus* es un conjunto de 40 fábulas, un soneto y una oda—añadida en la edición de 1824—que se imprimió en Londres/Bordeaux en 1821 y que se ha atribuido a Moratín hijo. Víctor Infantes dice que aunque “no hay prueba de atribución moratiniana... algo debe tener el agua cuando la bendicen los entendidos (Francisco Aguilar Piñal, Rogelio Reyes o Emilio Palacios Hernández) y recientemente, Alonso García e Ibañez Ehrlich, entre otros, también han reconocido la atribución a Moratín” (6).<sup>173</sup> Hay muchos indicios que ayudan a sostener la atribución moratiniana. Primero, Leandro gustaba de imitar distintos registros literarios, algo que Jesús Pérez Magallón ha destacado en su poesía, especialmente, en la emulación de la poesía de Horacio (52). Juan Antonio Melón, dice Pilar regalado, confirma que “imitaba a veces el carácter afectado de Jovellanos, [o] el del poeta Huerta” (490). En poemas como “Lección poética” es evidente la facilidad camaleónica de este autor para imitar el neogongorismo, (con neologismos como “tradimento’ o ‘flébiles,’ 212), el bucolismo, (“llama a su frente espléndida llanura,” 203), el popular coplero (“cuatro décimas vomita / con pie forzado,” 208), el épico (“tripas colgando, sesos palpitantes / y muchos derengados caballeros,” 219) y el dramático (“estatuas habladoras,” 222).<sup>174</sup> Leandro muestra una gran capacidad de navegar por distintos registros, por lo que no resulta descabellado que se haya

---

<sup>173</sup> Hay quien apoya que las *Fábulas* son de Bartolomé José Gallardo, autor que hizo el *Diccionario crítico burlesco* en 1812 y por el cual fue a prisión. Aunque la fábula I puede remitir a Gallardo pues habla de una preocupación por el diccionario de la lengua, hay más indicios que remiten a Leandro. Las obras de Gallardo son políticamente aguerridas, además, no practicó la poesía y volvió a España en 1820 antes de que las *Fábulas* se imprimieran. Jesús Pérez Magallón respeta la edición de *Poesías sueltas* que el mismo autor preparó—censuradas—para darlas a la imprenta. Según Emilio Palacios Fernández, Pérez Magallón rechaza la atribución por ‘razones de estilo’ (64).

<sup>174</sup> Leandro también imita el ‘español antiguo’ en un poema que dirige a Godoy y se llama “Trobas de arte mayor en loor del mui munífico señor Príncipe de la Paz, rico home de Castilla, canceller del mui alto e mui poderoso rey d Carlos IV” (*Poesías* 302). La capacidad de imitación de Leandro condujo a sus detractores a poner en duda la autoría de sus obras como él refiere: “—sí, traducción, traducción / chillan todos a la par” (338).

ejercitado en el de la fábula, registro que conocía por La Fontaine y Samaniego, o en el pornográfico que debió conocer por su padre.

Además de la capacidad de imitar que tenía Moratín, hay varias correspondencias entre la poesía de Moratín y las *Fábulas*: la diosa Venus aparece en el poema “A la memoria de D. Nicolás Fernández de Moratín” (163) y las *Fábulas* le son dedicadas. La voz ‘gandumbas’ (cojones) aparece en sus poemas, su epistolario y en las *Fábulas*: en “La Huerteida” dice que “Virgilio era un gandumbas” (519); en el epistolario escribe a Juan Melón confesándole “maldije tus gandumbas y tu patria” (149); y en la fábula XXVIII unos cerdos que están a punto de ser capados piden “de mí no oirás más quejas... / si las gandumbas me dejas” (85). Además, por 1820, en los albores de la impresión de las *Fábulas*, hay en sus epístolas una marcada personificación de animales: Moratín se autodenomina el ‘oso Martín’ y a Luisa Gonzalez Carbacaño, la sobrina adoptiva y muy probablemente la barragana de su amigo, la llama ‘víbora’ o ‘sierpecilla’ (*Epistolario* 410).<sup>175</sup> Estas personificaciones coinciden con las *Fábulas* que son un muestrario de burros, perros, cabras, etc.

Hay, asimismo, una coincidencia entre la poesía de Leandro y las *Fábulas* pues ambas se pronuncian por la moderación y la medianía. En su poesía estas ideas le vienen de traducir Horacio: “el que la medianía / preciosa amó, del techo quebrantado / y pobre se desvía, / como del envidiado / alcázar, de oro, y pérfidos labrados” (268). En su carta a Melón de 1816 le recuerda “la máxima santísima de

---

<sup>175</sup> Referida antes como ‘la Monja,’ a esta mujer la llama “la irritable víbora” o la “pisada víbora,” al parecer por su carácter colérico (*Epistolario* 410 y 413). Moratín mantiene con ella una relación compleja. En carta de 1822 le dice a Melón: “Llama a la Luisa, agárrala del pescuezo con la mano izquierda, y con la derecha, cerrado el puño, la harás la mostaza en la nariz; todo en señal y testimonio de mi afecto” (481) y más tarde “A la Luisa le darás una zurra de mi parte, ofreciéndome al mismo tiempo a su disposición con el más cordial deseo de servirla” (484). A ella le dedica el poema “A una mujer que ganó el premio de botánica” (*Poesías* 441).

que donde quiera que a uno le vaya medianamente bien, allí debe estarse” (326).<sup>176</sup> Y en 1824 le cuenta a Paquita Muñoz: “Así vivo tranquilo... gozando de aquella honesta libertad que sólo se adquiere en la moderación de los deseos” (593). Esto se corresponde con la fábula XV que cuenta que: “En una hermosa despensa / si no muy abastecida, / con lo necesario al menos, / pasaba un ratón sus días, / no envidiaba el queso rico / de Flandes ni otras provincias; / muy contento con gozar / tranquilo esta medianía” (54).

Finalmente, hay un episodio digno de mencionar que complica la atribución de las *Fábulas* a Leandro. En carta de octubre de 1820 a Melón, Moratín habla de un ‘manuscrito’ que circula en manos de Melón, él y un tal Cagigal. En carta de 1820 le dice “Ya recibirás un papelillo que te envié para que así ... pagues a Gil Caca [Cagigal] el dinero que te envío por el manuscrito consabido” (416). El 13 de diciembre le dice a Melón que Cagigal o “Gil Caca me instaba el otro día a que me trajese a mi casa el manuscrito, lo cual no quise hacer, aunque me protestaba que no quería el dinero... pero que no necesitaba la obra... En cuanto a imprimirla, vete con cuidado; mira que los rubios son el demonio y nada les cuesta hacer asesinar en una esquina a cualquiera que trate de desacreditarlos” (421). Este fragmento es de una oblicuidad tal que lo único que puede pensarse es que este asunto compete a Melón, que hay unos extranjeros (los ‘rubios’), dinero y un manuscrito. La primera edición de las *Fábulas* aparece en Londres/Bordeaux en 1821. El 20 de enero de ese año, Leandro escribe a Melón diciéndole que

---

<sup>176</sup> También recomienda a Melón la moderación gástrica, en carta de 1825 le dice “Guárdate de los hartazgos de callos, huevos duros, tarángana, sardinas fritas, chiles, pimientos en vinagre, queso y vinarra” (630). En el poema “Aguinaldo poético” dice que no come ni grasa ni dulces pues producen “indigestiones y hartazgos” y al contrario que su padre detesta el vino porque “da cólera y convulsiones / y hace en la cabeza estragos” (560 y 563). Por sus epístolas sabemos que Leandro cenaba agua pero también que desayunaba siempre una jícara de chocolate con pan y que, según Pérez Magallón, eso le produjo la muerte por cáncer de estómago (42).

... el marqués [de Cagigal] me ha traído el manuscrito y aquí le tienes a tus órdenes... ¿Qué motivo podía tener el empeño de volverte el tal manuscrito? ¿no era ya suyo? ¿no te dabas tú por satisfecho de habérselo vendido en la cantidad que te envió? Pues, ¿qué debía él hacer, sino imprimirle o rasgarle, como cosa suya, y no hablarnos palabra de tal papel?... Ráete del casco la idea de que se imprima aquí [Barcelona] el tal manuscrito; es materia imposible que esto se haga, sin que al segundo día sepan ya los perros de la calle, no quién es el autor, sino quién anda en ello, quién corrige las pruebas, quién hace la caja y quién tira los pliegos... Con que no hay escape: o tú has de firmar tu obra, o yo la he de firmar como editor, o hemos de buscar un inocente (como si dijéramos un asno) que nos haga el gusto de firmarla, y guardarnos el secreto tan religiosamente que cuando los rubios la enfaden y delaten... se halle pronto a padecer martirio por hacernos favor y merced. Desengáñate: ni tú ni yo ni otro ninguno que estime en algo su libertad y su diafragma, puede ni debe empeñarse en la publicación del citado opúsculo. (425)

La impresión de una obra que parece colectiva representa un riesgo para Melón y Moratín. Melón parece haber vendido el manuscrito al marqués de Cagigal (aficionado no sólo a la obra de Moratín sino al género de la fábula),<sup>177</sup> quien se lo regresó a Moratín, dejando incompleto el proyecto. Hay en la carta de Moratín un distanciamiento de esta obra—al atribuírsela a Melón—y al mismo tiempo una asociación autorial entre ambos que se evidencia en el uso de la primera persona del plural: “hablarnos,” “hemos,” “dijéramos,” “nos haga,” “guardarnos” o “hacernos.” En ese momento, Leandro está preparando las *Obras póstumas* de su padre pero es claro que hay una ‘obrilla’ u ‘opúsculo’ de impresión peligrosa que también lo ocupa.

En las *Fábulas* hay muchos versos que remiten a Leandro y refuerzan la posibilidad de que él sea su autor. En la fábula IV un ‘zorro’ le aconseja a su hijo en su viaje al extranjero que haga todo lo que en su patria no puede hacer y que busque a “maestros en el arte”—así como Nicolás fue maestro del arte putañero—pero en este

---

<sup>177</sup> Fernando Cagigal de la Vega y Martínez, cuarto marqués de Casa Cagigal, escribió obras muy cercanas a las de Moratín: *El matrimonio tratado* de 1817 y *La educación* de 1818 defienden la enseñanza de la juventud en las ideas ilustradas; *Los perezosos* de 1819 muestra los males derivados de la falta de control sobre los hijos; *La sociedad sin máscara* de 1818 denuncia las desdichas de educar a los hijos en la hipocresía y *Fábulas y romances militares* de 1817 es un manual de didáctica militar en verso. Es poco probable que éste sea el autor de las fábulas, pero es quien parece haberlas comprado para imprimirlas y luego de haberse arrepentido, fue quien regresó el manuscrito.

poema no es la putería la que debe aprenderse sino la puñetería. El poeta de las *Fábulas* adoctrina puñeteros o *futrósofos*, esto es, filósofos en el arte de Venus (recordemos aquí que *foutre* es joder en francés y que Leandro ya ha jugado con el nombre del filósofo en su poema “El filosofastro”). La glorificación de la puñeta o la masturbación en las *Fábulas* es un movimiento radical que destierra a la mujer de la escena pero que previene la enfermedad. Frente al ‘gálico,’ la puñeta es moderación.<sup>178</sup> En la fábula XII se pronuncia el poeta por una “economía del joder” y explica en el índice que “Los placeres son como todas las cosas, que es menester economizarlas para que duren” (134). Afincado en esta economía del placer, el poeta de las *Fábulas* desprecia a esos hombres que ‘sin seso,’ ‘tiesos’ e ‘indóciles’ mueren por su desenfreno. Este afán de moderación y el poner la muerte como castigo del exceso sexual se corresponden con la historia familiar de Leandro, en tanto aparece la muerte ‘indigna’ de su padre a causa del ‘gálico.’

La moderación, no obstante, se ve trastocada en la última oda en la cual el exceso se prescribe (hay que joder hasta enfermarse) en consonancia con un estado anímico auto-destructivo. En esta oda el poeta expresa un gran desprecio por esos ‘grandes’ soberbios y necios cuyas acciones le provocan ‘rabia’ y ‘tormento,’ y de quienes se siente ‘detestado’ y ‘aborrecido’ (130). Este odio a los grandes probablemente se corresponda con el momento en el que Leandro perdió el favor de ‘grandes’ como Godoy. Esta oda, además, muestra una crudeza lingüística muy cercana al *Arte* (los pelos del culo están electrizados, hay virotos tiesos y abrasados). y una excesiva presencia de semen, inaudita en la pornografía española—y que recuerda a William Burroughs y su *Almuerzo al desnudo*—pues hay “mil torrentes de leche,” el

---

<sup>178</sup> En carta a Melón desde Bolonia Leandro dice, tras sus andanzas con una veneciana: “No tengo bubas, ni las he tenido jamás, ni cosa que se le parezca” (188).

“coño inundado de semen,” “ofrendas de leche,” “llueve leche” o “chorros de leche” (125-27). A pesar de este tono auto-destructivo y de la crudeza verbal, esta oda—que se añadió en la edición de 1824—muestra algo que es congruente con el resto del volumen: la reformulación de la imagen del coño.

No quiero decir que el coño se redime en las *Fábulas*. No, hay al menos cinco de las 40 fábulas abiertamente misóginas: la perra de la fábula XVIII concede que las perras son engañosas y traicioneras; en la fábula IX se considera a todas las mujeres putas, aún antes de haber nacido; en la XVII la yegua que se prostituye y da coces refuerza la imagen de la mujer desagradecida, lo mismo que la cierva de la XXVI que prefiere tener sexo violento con un ciervo oportunista que los obsequios de un enamorado, o la fábula XXXIX en donde se desacredita toda ‘dama honesta’ tachándola de puta. Empero, hay un cambio en las *Fábulas* que no está en obras como el *Arte*; en ellas, a través del ventrilocuismo, la mujer se vuelve razonable. Las hembras razonables son una liebre y las burras del Consejo. En la fábula VI hay una discusión de dos liebres, una de ellas llama a la otra “grandísima puta” porque se acuesta con “hasta doscientos” machos; la otra llama a la otra tonta porque sólo se acuesta con un macho que la engaña con todas. La liebre critica la diferencia de tratamiento que recibe el macho y la hembra:

¿Por qué, pues, me envilecen  
por dárselo yo a muchos?  
¿Pues qué, no son iguales  
las putas y los putos?..  
Aquel placer supremo,  
alma de todo el mundo,  
toda su recompensa  
debe ser sólo el gusto;  
las putas le hacen medio  
cuando placer ninguno  
debe sobrepajarlas  
ni todos ellos juntos;  
no así los que los buscan

entre riesgos y sustos  
y dan sus intereses  
por conseguir su gusto;  
mira si se distinguen  
las putas de los putos. (27)

La liebre critica que se le tache de promiscua y se defiende arguyendo que también habría que llamar ‘putos’ a los clientes de la prostitución. La liebre considera que la prostitución es un medio de sobrevivencia legítimo y aboga porque el oficio sea seguro, es decir, porque los machos no las violenten o ‘sobrepujen.’ Más aún, la liebre critica a los machos que pierden su capital económico y se arriesgan sólo por el ‘gusto.’ Esta fábula vuelve de nuevo a la economía del placer, la filosofía de la moderación y el miedo a la enfermedad. Es un estandarte de la futrosofía pues en la última cuarteta, el yo poético le da la razón a la ‘grandísima puta:’ “Esto dijo la liebre / y a fe que su discurso / no fuera despreciado / en Séneca o en Tulio” (29). Aquí, el yo poético se alía con la lógica femenina.

El segundo ejemplo de la mujer razonable en las *Fábulas* es el de las burras ciudadanas que hablan en el consejo de burros—una suerte de Cortes de Cádiz—en donde se discuten asuntos sexuales, como designar el tiempo para ‘tomar a las burras,’ ‘cortar’ los instrumentos de los burros o ‘coser’ a las burras. En la fábula XXV—continuación de la fábula XIII del consejo—un burro propone la puñeta o masturbación como la única solución “de desdenes, de bubas y de gastos” (78). Esta moción no es bien aceptada por las burras que se levantan diciendo:

Pero nosotras, pobres, ¿qué anuencia  
o qué bienes en torno reportamos,  
para excluirnos del placer y gloria  
de aumentar la riqueza del estado?  
Tenga, pues, libertad todo virote  
pues Dios los cría, déjennos gozarlos. (78)

Las burras exponen un discurso razonable que está en consonancia con el reformista ilustrado que considera que el placer sexual deriva en la procreación de hijos que sirven a la nación. Más aún, las burras están demandando su derecho al goce sexual. Tras escuchar el discurso de las burras todos enmudecen—al parecer concediendo—pero el fiscal interviene desacreditando a las burras al llamarlas una ‘cuadrilla de gran putas’ y enviarlas a San Fernando—la galera en donde se encerraba a las prostitutas. El fiscal transforma el derecho al goce que han demandado las burras en promiscuidad y en el delito de la prostitución. Aunque fallida, la reivindicación de las burras es sintomática de una transformación de la visión de la mujer en las *Fábulas*. En ellas, la mujer no es la mujer sublime sino la contestataria, la que se rebela pero cuya rebelión es justa. René Andioc considera que tanto la Isabel de *El viejo y la niña* como el Carlos del *Sí de las niñas* expresan “una rebeldía dentro de la legalidad” (430), es decir, no quieren revolucionar las cosas, sólo corregir su rumbo. Esta rebeldía dentro de la legalidad es lo que, según Guido Mazzeo, hace que la obra de Leandro esté a caballo entre un teatro neoclásico que pugna por el conformismo y un teatro romántico que busca “derrumbar, o por lo menos, sobrepasarse a lo que quisiera imponerle o exigirle la sociedad” (414).<sup>179</sup>

Con las demandas igualitarias de la liebre y las burras, las *Fábulas* cuestionan el imperativo patriarcal. Eso explica por qué hay una constante guerra de los genitales que es deudora de la *Carajicomedia* y de textos como el *Pleito del Manto*. La guerra de los genitales abre, guía y cierra esta obra. La abre porque en la fábula I tanto el carajo como el chocho se presentan ante Venus pidiendo paz. La guía porque siempre hay un debate entre burros y burras dentro del consejo. Y la cierra pues tanto en la fábula XXXVII como en la oda a Príapo vuelve el diálogo genital. Pero las *Fábulas*

---

<sup>179</sup> Sin embargo, nos dice Mazzeo, el final feliz de Moratín no es propio del romanticismo (416).

cambian el esquema, en ellas el chocho/coño no es un enemigo, es un aliado y un alivio.

Igual que las vaginas parlantes de Diderot, el carajo y el chocho hablan. En la fábula XXXVII el carajo desafía al chocho a que le muestre su ‘mérito,’ ‘poder’ y ‘pujanza’ a lo que el chocho—con sus ‘60 abriles’—concede. El carajo mete ‘una cuarta’ pero después se queda quieto con su ‘vano alarde.’ El chocho lo arenga:

Esto es (prosiguió el chocho razonando)  
por lo que hace a las fuerzas materiales;  
que en cuanto a nuestro influjo y nuestro mando  
son sin comparación más desiguales;  
pues lo que hay en el aire y en la tierra  
en este breve círculo se encierra.  
cuando crían los mares me lo trago:  
el rico Potosí yo lo poseo:  
las más fuertes alianzas yo las hago:  
la sanguinaria guerra es mi trofeo:  
los reyes todos, todos sus erarios  
vienen a ser mis tristes feudatarios.  
ni de esta verdad dudes ni te asombres,  
porque siendo del globo entero  
los absolutos árbitros los hombres,  
yo vengo a ser el dueño verdadero;  
porque estando sujetos a mis plantas,  
yo he de dictar las leyes sacrosantas. (110)

El chocho reafirma la máxima de que ‘detrás de un gran hombre hay una gran mujer/un gran chocho,’ es decir, que el patriarcado es una ilusión y que el chocho es lo que realmente hace mover la economía o la política. En esta fábula se habla del coño que devora no sólo al órgano genital masculino sino la riqueza patriarcal (‘el rico Potosí yo lo poseo), es la bolsa que devora las bolsas. En esta fábula se demuestra el poder de la vagina sobre el rey y el erario, sobre el hombre y el dinero. La vagina es consciente de su poder y el carajo se postra ante él. En la última estrofa, el carajo “... como reo convencido, / nada en defensa suya articulaba / escuchando del chocho las razones, / con la punta besando los cojones” (111). El silencio del carajo concede y

como esta flácido, nos muestra una imagen de total sumisión. Si esta fábula defiende al chocho, la oda final a Príapo lo homenaja:

El coño es el que erige los carajos,  
el coño es el sendero de la dicha,  
el coño es donde viven los encantos;  
no se halla salvación fuera del coño. (126)

El coño es el camino de la dicha, es un lugar encantador. Las *Fábulas*, como el *Arte*, son excesivas pero en lugar de usar la hipérbole del asco usan la hipérbole del elogio. Este poema revaloriza la feminidad e instaaura en la pornología del XVIII un cambio en la visión de la mujer que transforma la vagina abyecta del neoclasicismo en la salvífica del preromanticismo. Esta reivindicación no es la única innovación de las *Fábulas*, hay también atisbos de una desestabilización del imperativo heteronormativo. En la fábula XX hay un lobo carnívoro que se vuelve fraile y que “se lo sopló al que estaba adelante” (67). Sobre él hay una reflexión al respecto de que, en el delito de la sodomía, las costumbres no logran corresponderse con las leyes. La fábula XXXII parece hablar de una relación homosocial-homosexual, aunque ansiosamente. En esta fábula los mosquitos estaban brindando a Baco cuando un moscón “en gracia de Venus” los convence de ‘brindar’ a la salud de Baco y del Amor. Aquí el yo poético deviene ansioso y hace una *addenda* totalmente gratuita—un pareado endecasílabo, cuando todo el poema había sido pentasílabo—en donde dice que “comúnmente de Baco a los placeres / quien se entrega, se entrega a las mujeres” (96). Esta *addenda* es síntoma de una aflicción heterosexual del poeta frente a la entrada del moscón que mezcla amigos, sexo y alcohol.

En suma, el poeta de las *Fábulas* muestra esa “ideological hesitancy” que Ivy McClelland atribuye a autores ilustrados más tempranos como Feijóo o el padre Isla. El problema de la mujer no se resuelve en la obra de Leandro, aunque éste sea uno de

sus grandes defensores. En 1788 respondió al conde Giambatista Conti, el esposo de Sabina Conti—su primer gran amor<sup>180</sup>—quien se quejaba de haber tenido una hija, diciéndole: “¿Por qué se ha de enfadar de que sea hija y no hijo? ¿no se acuerda de que dice Solís y con muchísima razón ‘que también las mujeres son gente.’ Pues por qué se ha de poner de mal humor al ver repetidas en su prole la hermosura, las gracias y el sexo de una esposa a quien tanto quiere” (*Epistolario* 107). En sus obras, Leandro aboga por dar a la mujer mayor agencia en la elección del marido, algo que está en consonancia con la pragmática de 1776 de Carlos III que exigía en el matrimonio el mutuo consentimiento de las partes; y con la *Sátira a Arnesto* de Jovellanos que criticaba cómo las mujeres “El sí dan y la mano alargan,” frase por la cual Goya hizo un grabado.

En el teatro de Leandro la mujer es una víctima del poder patriarcal. Esta mujer ya no es la voraz Raquel o la petimetra del neoclasicismo, sino la joven inocente y desgraciada del preromanticismo. La mujer voraz que sólo quiere dinero y status aparece en la obra de Leandro como la mujer de la antigua generación: es la tía Mónica en *El Barón* y doña Irene en el *Sí*, personajes secundarios que dejan el protagonismo a las jóvenes cariñosas, apasionadas y sufridas, que soportan, obedecen y callan para cumplir el (injusto) rol que la familia y la sociedad les exigen. Estas son la Isabel del *Viejo*, la Isabel del *Barón* y la Paquita del *Sí*. Hay en ellas, con todas sus tonalidades, una comunidad protagónica que toma el lugar de las mujeres voraces.

---

<sup>180</sup> Leandro se enamoró de Sabina, la cual se casó con su primo Giambatista, quien le llevaba 20 años de edad. Lo mismo sucedió con Paquita Muñoz, a la que Leandro conoció—según Pérez Magallón—en 1798 y que se casó igualmente en un matrimonio desigual con Francisco Valverde. Por ello el matrimonio desigual es el tema recurrente de su teatro: En el *Viejo y la niña* don Roque, de 70 años, se casa con Isabel quien está enamorada de Juan. En *El barón*, otra Isabel está enamorada del joven Leonardo pero su madre, la tía Mónica, la quiere casar con un barón que es un estafador. En el *Sí de las niñas*, don Diego, de 59 años, va a casarse con Paquita de 17—quien está enamorada de Carlos, su sobrino, y a quien se la cede.

Esta nueva mujer es la Julie de Rousseau, la mujer doméstica y no pública. Por ello en *La comedia nueva* se critica a Agustina, la literata, que “sabe componer décimas y redondillas” pero no sabe “hacer un pisto con tomate, un ajo de pollo o un carnero verde” (88). Frente a ella, Mariquita se declara “ignorante” pero dice “Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar una casa” (87). Igual que Mariquita, Paquita la del *Sí*, sabe “bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por la huerta detrás de las mariposas y echar agua en los agujeros de las hormigas” (121).

La ‘mujer honesta’ toma el lugar de la voraz pero será por la mujer voraz, esto es, por doña Irene, que el *Sí de las niñas* se prohíba, pues doña Irene, como ha notado John Dowling, “scarcely opens her mouth without mingling the sacred and the profane,” lo que llamó la atención de la censura inquisitorial en 1814 (239). El proceso en contra del *Sí de las niñas* de 1815 nos permite ver la práctica censorial cada vez más regresiva de la Inquisición tras la abolición de las Cortes de Cádiz. En esta práctica, la Inquisición quiere atacar a la obra y al autor más que por un problema moral, por un problema político (el apoyo de Leandro a la intervención francesa de José Bonaparte). La Inquisición, no obstante, sigue protegiendo el nombre del autor pues la obra se prohíbe usando el pseudónimo Inarco Celenio.

El *Sí de las niñas* es uno de los últimos textos literarios en ser censurados por el Santo Oficio pues la Suprema se disolvió en 1824. En julio de 1815 un edicto salió enumerando 183 publicaciones que debían retirarse de la circulación hasta haber sido examinadas, entre ellas el *Sí* (AHN, 4484.3). El 15 de septiembre de 1815 la comedia se mandó a calificar a Madrid y Barcelona.<sup>181</sup> El calificador de Barcelona, fray

---

<sup>181</sup> Don Manuel Gil de la Cuesta, secretario de la Inquisición de Corte, lo envía a los calificadores fray Manuel Muñoz, don Manuel Javier de Bexamendi y fray Francisco Gómez diciendo que “se califiquen inmediatamente todos los libros... con advertencia de que sean preferidas para su censura y

Manuel de los Dolores, sentenció: “juzgamos puede permitirse por no contener cosa contraria a la santa religión católica de la iglesia, aunque en él se hallan algunas expresiones algo libres en materia de honestidad y que suelen ser bastante frecuentes en semejantes papeles.” Fray José García Carrillo,<sup>182</sup> por su parte, dijo: “dejamos... correr semejante comedia previa algunas ligeras correcciones y enmiendas que se anotarán enseguida.” Estas enmiendas son 17 censuras en partes que muestran la mezcla de lo sagrado y lo profano. En febrero de 1816, el fiscal Zorrilla y Velasco pide a la Inquisición de Corte “se prohíba absolutamente,” pero el Consejo de la Suprema replica un mes después pidiendo que la censuren “sujetos que, además de la ciencia necesaria, reúnan también alguna inteligencia en punto a comedias.” He aquí la Inquisición ilustrada posterior a las Cortes de Cádiz: tanto regresiva como progresiva.

La censura de los padres José Folxa y Francisco Javier Bouzas dice que “no sólo sería perjudicial la pública representación de dicha comedia sino también la libertad de su estampa.” El fiscal Zorrilla pide de nuevo la prohibición pero la Suprema—de nuevo la Inquisición ilustrada—exige que el autor se defienda, como lo había instaurado Carlos III. En marzo de 1818, el fiscal envía la censura al tribunal de Barcelona en donde supuestamente está su autor “a fin de que la defienda... con arreglo al estilo y práctica del Santo Oficio.” Pero Leandro no aparece (ya había pedido un pasaporte para ‘curarse de los nervios’ en Aix-en-Provence y había aprovechado para exiliarse en Francia). El padre Josef Pinel dice “no he podido después de varias diligencias averiguar el paradero de don Leandro Fernández de

---

calificación las comedias con el título *El sí de las niñas*, *El no de las niñas*, *La mojigata*, sin embargo de que éstas no están comprendidas expresamente en el mencionado edicto.” Ello nos dice que había un proyecto de prohibir toda la obra de Leandro, al contrario de lo que muestra el proceso.

<sup>182</sup> De García Carrillo, dice Antonio Gil Zárate, que quitaba expresiones como ‘ángel’ o ‘te adoro’ porque sólo debían decirse con cosas celestiales (Dowling 238).

Moratín” y el inquisidor Barrasante comenta que “marchó a Francia con las tropas de aquella nación y después regresó a ella en donde se hallaba por el mes de marzo.”

Como Leandro no aparece, los inquisidores nombran a fray Rafael Muñoz, un calificador, como el defensor del *Sí*. Esta defensa es la mejor muestra de esquizofrenia inquisitorial ya que Muñoz es defensa y calificador, autor y censura, y tiene que valorar y despreciar la obra, atacar y reforzar la tarea del Santo Oficio. Esta esquizofrenia no se aleja tanto de la que habita el crítico literario, que es simultáneamente apologista y censor. De entrada, Muñoz considera la obra “sumamente perjudicial y en grande manera denigrativa del estado eclesiástico regular, abusando como abusa de las prácticas y cosas piadosas... trayéndolas para que sirvan de hazmerreír a un público, por lo común, poco piadoso que es el que asiste a las comedias.” No obstante, argumenta que “no se opone a la moral ni a las costumbres públicas, antes, por el contrario, según todo su contenido, procura corregir algunos abusos de éstas.” Enseguida refuta uno por uno los cargos de los calificadores.<sup>183</sup>

El defensor de Leandro dice que si esta obra se permitió en 1805 “el Santo Oficio... no habría concedido su pase sin una seguridad de su buena moral... [y que] si se prohíbe ahora [es]... 1) o a que no hay motivo para su prohibición,” a que, si lo hubo, el Santo Oficio pecó de “omiso y culpable en esta omisión,” o por problemas

---

<sup>183</sup> La censura de García Carrillo quita 17 partes por referir la mezcla de lo sagrado y lo profano, entre ellas, la referencia a que cansan “las estampas del hijo pródigo” en el cuarto de la posada, a que se llamen chucherías los “rosarios en nácar, cruces en ciprés, la regla de san Benito y bendito para los truenos,” decir que el hermano de doña Irene “murió en olor de santidad” o la referencia al tordo de doña Irene que canta el Gloria Patri y la oración del santo sudario. Además de esta mezcla, el censor pide que se quite la palabra ‘abrazo’ que le da Rita a Carlos por “sentido siniestro y indecente” y todo el encuentro de Carlos y Paquita por “indicativa de varios sentidos, muy equívoca y malsonante.” La censura de Folxá es aún más intolerante, condena todo lo anterior y condena el que se llamen las monjas Trinidad, Circuncisión o Angustias o que se diga que un clérigo se hartaba de chocolate y bollos. En suma, el *Sí* se prohíbe por “ridiculizar personas eclesiásticas, usos y prácticas de piedad y desacreditar la educación de niñas en los conventos de religiosas.”

políticos, pues dice que “don Leonardo Martínez [sic] de Moratín... si se halla expatriado de España es por asuntos puramente políticos que no están sujetos al juicio de vuestra señoría ilustrísima.”

Los calificadores no tomaron muy bien la defensa de Muñoz, especialmente cuando sugiere que la Inquisición hacia una retaliación política en contra de uno de los aliados de Francia. Los calificadores Folxá y Bouzas dictaminaron que la defensa “no satisface a los errores notados,” que el defensor debía separar la crítica literaria de la censura inquisitorial pues “La idea e intención de cualquier autor, aunque pueda conocerse o conjeturarse por sus producciones, no pertenece a la inspección o calificación de tribunal alguno y menos a la de sujetos particulares.” Uno por uno refutan sus argumentos y reinstauran la condena. Atacan la idea de que se imprimió con todas las licencias arguyendo que “ni al principio ni al fin expresa... que sea con las licencias necesarias, omisión que junto a las circunstancias de aquel tiempo puede excitar prudente sospecha de no haber sido aprobada por el Santo Oficio.” Sobre el por qué se censura ahora y antes no, arguyen lo mismo que se arguyó en la persecución de la *Celestina* en 1795, esto es, que

... los revisores de entonces y los de ahora son de diverso parecer y en esto nada hay que desdiga de la integridad, celo, sabiduría y justicia del Santo Oficio. Sus revisores... no juzgaron acaso que esta comedia incurriese en tal peligro. Juzgan lo contrario los actuales revisores y esto sólo prueba que los conocimientos humanos y juicios que se fundan en ellos son progresivos y van por gradación y aumento de ciencia experimental adquiriendo siempre mayores luces para decidir y descubrir como cierto lo que antes podía comparecer dudoso.

La censura progresa, dicen, y siempre es retroactiva. Hay lecturas diferentes de acuerdo con tiempos distintos. Finalmente, atacan el comentario de la supuesta persecución política, diciendo que “Este recurso es aún más débil que los otros y ajeno e incompetente al asunto de que se trata, reducido a los efectos religiosos y

morales de la comedia.” Esta contra-defensa logra la prohibición *in totum* el 11 de septiembre. Pero lo más interesante es que el Leandro que se vuelve en la defensa Leonardo se transforma en el edicto en Inarco Celenio, pues el edicto condena: “La comedia en tres actos en prosa titulada *El sí de las niñas*, su autor Inarco Celenio, impresa en esta corte por dirigirse toda ella a ridiculizar usos y prácticas de piedad cristiana.” De nuevo, el nombre y el hombre no se tocan. El uno escapa, el otro se oculta bajo la máscara de un pseudónimo que lo vela y desvela simultáneamente. Igual que su padre, Leandro se escapa a la Inquisición, aunque su obra no lo haga. La comunidad de los ‘hombres de bien’ se instala protegiéndolo.

Los ‘hombres de bien’ apelan a la razón, a la moderación. Los ‘hombres de bien’ son los inquisidores que cumplen la ley exigiendo protocolos, que protegen al nombre/hombre de su mala fama. Los ‘hombres de bien’ en el teatro de Leandro abogan por la moderación; son don Pedro en *El barón*, don Luis en *La mojegata*, don Diego en el *Sí*. Julio Prieto Martínez analiza cómo se instaura el imperio de la razón en el *Sí de las niñas* logrando no “una reforma contra el poder sino... una transformación del poder” (491). Los ‘hombres de bien’ instauran un patriarcado sin mancha pues se funda en la razón. Obedecer a la razón no es sumisión, es sentido común, es muestra de sabiduría. Si don Carlos obedece a don Diego “será premiado al final: por haberse comportado como un hijo (y súbdito) ideal” y será la voz de la razón [don Diego] “quien otorgue el premio, la felicidad, a cambio de la sumisión” (499). Tanto los ‘jóvenes honrados’—nos dice don Pedro en *El barón*—como los ‘hombres de bien’ “a las mujeres ni las / adoran ni las ultrajan, / las estiman...” (155). Es en esta medianía en la que se posiciona el autor, sus personajes y sus perseguidores erigiendo un imperio de la razón y del sentimiento como medios sutiles y efectivos de dominación.

Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina*, dice cómo se ejerce “la violencia simbólica, dulce, insensible, invisible... por medio de las vías puramente simbólicas de la comunicación y del conocimiento, o más precisamente, de la ignorancia, del reconocimiento, o a través del sentimiento” (III). La vía sentimental, sugiere Bourdieu, facilita la dominación y es por eso que se pregunta si el amor no es “¿la forma suprema, en tanto la más sutil y la más invisible, de esta violencia [simbólica]?” (117). Al respecto, Finkelkraut y Bruckner son más directos al decir que en el sentimiento y el amor habita la violencia:

Al decir ‘te amo’ se trata a la vez para mí de dominar al Otro y de situarle en posición de igualdad. Pues situarle en condición de igualdad, tratar al Otro de alter ego, ofrecerle la tentación de un contrato amoroso, es en el mismo acuerdo el ejercicio de un poder por el cual otro desciende hasta la persona, por el cual se compromete a la palabra dada... Existe una violencia en la reciprocidad, y la fórmula ‘te amo’ combina de manera inefable la alergia y la efusión, la sofocación sentimental y el deseo totalitario de absorber el objeto amado en la inmanencia de un pacto de términos claros... En ‘te amo’ existe también la vehemencia del imperativo ¡ámame!, ¡te ordeno que me ames! ¡Es necesario que pagues tu deuda! Amor mío, lo quieras o no, conviértete en mi deudor, hay un daño, una lesión que tú has provocado y que sólo podrás expiar aceptando la reciprocidad... Todos los tiernos amorosos son unos sádicos del afecto y su confesión de dependencia es simultáneamente exigencia de reparación. (141-145)

En el teatro de Leandro la lágrima reemplaza el coño, el hogar al prostíbulo, el sentimiento amoroso al deseo sexual. Pero el imperio del sentimiento que se instaura no neutraliza el poder ni la violencia. Georges Bataille nos dice cómo la pasión, aún la más feliz, “establece un desorden tan violento que el bienestar que crea... es comparable al sufrimiento” y destrona la idea de la dicha conyugal al decir que el matrimonio—el ideal del teatro moratiniano—implica una continua “violación” permitida (121). Joan L. Pataky dice que Moratín pertenece a un grupo de “Writers [that] began to use emotion to confirm or manipulate beliefs” (383). Leandro atribuyó el poder del sentimiento a la mujer pues ella “llorando manda y tiraniza” (*Obras* 336).

Cabarrús, coincidiendo con él, habla en el *Memorial Literario* (1786) del femenino “imperio que clandestinamente usurpa su poder de nuestra debilidad” (22). Para Leandro y Cabarrús la mujer tiene un poder oblicuo que opera a través del sentimiento. La mejor manera de lidiar con este poder sentimental es la razón de los ‘hombres de bien.’ Tanto la razón del ‘hombre de bien’ como el sentimiento de la ‘mujer honesta’ son fuerzas duales y complementarias de la dominación que el teatro de Moratín propone. Bajo estas fuerzas, nos dice Bourdieu, no sólo la mujer juega un papel preestablecido (ser más sentimental que razonable) sino que también el hombre “juega a ser hombre,” esto es, tan razonable como sentimental (82).

Hasta aquí he analizado a la gran ‘ausente’ de la pornografía. He encontrado cómo se configura un *mapa inmunda* que relaciona la mujer, lo bajo del cuerpo y lo bajo social y la manera en la que se expresa en la cultura alta y popular. He indagado la manera en la cual el censo prostibulario permite nombrar lo inefable y cómo la guerra de los genitales rearticula el debate sobre lo femenino y lo masculino. En suma, he hablado de una forma discursiva de concebir a la mujer en el siglo XVIII, la pornología, en el seno de esa comunidad masculina que es la república de las letras.

### CAPÍTULO III

#### LA OBSCENIDAD EN LA ESPAÑA DEL XIX: LA LITERATURA ERÓTICA

Este capítulo trata del difícil deslinde entre la literatura pornográfica y la literatura erótica, con el fin de entender la relación que se ha establecido entre pornografía y obscenidad. El deslinde entre lo pornográfico y lo erótico siempre ha sido artificial pues ambas categorías son construcciones culturales, históricas y socialmente determinadas. A grandes rasgos, estas literaturas han sido diferenciadas a partir de nociones estéticas o morales. Aún los defensores de la pornografía, como Susan Sontag en *Perspectives on Pornography*, consideran que el problema no es si debe o no haber literatura pornográfica sino qué calidad debe tener [“Paul Goodman wrote: ‘The question is not whether pornography, but the quality of pornography.’ That’s exactly right” 168]. Los detractores de la pornografía, por su lado, rechazan lo pornográfico pero aceptan el erotismo. En *Feminism and Pornography*, Andrea Dworkin dice que la pornografía debe censurarse porque insulta a la mujer [“The insult pornography offers... is accomplished in the active subordination of women” 25] pero considera que el erotismo es mejor [“better produced, better conceived, better packaged... designed for a better class of costumers” 81].

A continuación analizo cómo la crítica diferencia lo pornográfico y lo erótico en obras prohibidas por obscenas, para reflexionar sobre la noción de clase pues lo pornográfico es normalmente considerado obsceno y lo erótico, no. Pensar en la noción de clase significa, en breve, pensar que lo pornográfico es una representación cruda de la sexualidad humana y que lo erótico es una representación estéticamente

sublime, que lo pornográfico es una producción para las masas y lo erótico una producción artística. En este capítulo tanto lo pornográfico como lo erótico se consideran calificaciones arbitrarias que se basan muchas veces en criterios de clase. Empero, en este capítulo busco establecer una diferencia—aunque siempre inestable y artificial—entre la literatura erótica y la pornográfica a través de las diferentes formas de representación que usan, pues mientras que la literatura pornográfica es disfemística y explícita, la erótica es eufemística e implícita.<sup>184</sup> En *Euphemism and Dysphemism*, Keith Allan y Kate Burridge dicen que el disfemismo es un arma que ataca al receptor, mientras que el eufemismo es un escudo lingüístico en contra de toda ofensa potencial en el discurso (22). En cierto sentido, el eufemismo está en lugar del disfemismo y viceversa. Los X-mismos, como los llaman Allan y Burridge, son dos dimensiones del mismo lienzo y existen en una relación de pliegue.

Las primeras obras que analizo son el *Jardín de Venus* de Félix María de Samaniego (ca. 1780) y las canciones novohispanas “Chuchumbé” y “Jarabe Gatuno” (prohibidas en 1766 y 1802) de tono popular (el *Jardín*) o producciones populares (las canciones) que hablan de los actos sexuales de los clérigos—lo que llamé de aquí en adelante sexualidad clerical. Mientras que el *Jardín* es una obra culta y que no sufre la censura—pues el autor no la dejó circular— las canciones populares novohispanas fueron perseguidas por la Inquisición durante un periodo de cuarenta años. En la campaña eclesiástica en contra de las canciones, los bailes y las fiestas populares, lo obsceno que censuraban los censores (comisarios inquisitoriales, clérigos, etc.) eran, además de las letras de las canciones y los bailes sugestivos, la reunión de las clases bajas de la sociedad, que en México se denominaban castas.

---

<sup>184</sup> Aunque parezca que mi aproximación es simplemente nominalista, en tanto sólo doy otro nombre a las mismas categorías, lo que me propongo hacer no es sólo desproveer a estas categorías del peso ideológico que tienen sino entenderlas a partir de su función en el lenguaje, por lo tanto, más que el nominalismo uso el funcionalismo como la estrategia para acercarme a este deslinde.

Tanto en el *Jardín* como en las canciones novohispanas encontramos una relación entre las clases bajas de la sociedad, los actos ‘bajos’ corporales y la poética popular. El *Jardín de Venus* es una colección de poemas narrativos burlescos que usa formas poéticas populares como la décima y la quintilla, que ofrece más de setenta actos sexuales y que tiene como protagonista al clérigo. Las canciones novohispanas “Chuchumbé” y “Jarabe Gatuno” se cantaban en fiestas que reunían la ‘broza’ o las castas novohispanas, se prohibieron por bailarse ‘deshonestamente’ y principalmente por representar la sexualidad clerical.

La representación que hacen tanto el *Jardín* como las canciones novohispanas de la sexualidad clerical nos permite reflexionar sobre la manera en la cual el arte toma o no partido frente a un problema social. El problema es el desencuentro entre un discurso eclesiástico que condena la lujuria y los actos lujuriosos de los clérigos— actos como la solicitud de sexo en el confesionario, delito que fue perseguido por la Inquisición especialmente en el siglo XVIII. Críticos como Gaspar Garrote Bernal y Marc Martí, en el caso del *Jardín*, Álvaro Alcántara y María Águeda Méndez, en el caso de las canciones novohispanas, consideran que estas obras son anticlericales porque representan burlescamente la sexualidad clerical. Pero en mayor o menor grado, estas obras muestran una política ambigua que oscila entre condenar la desobediencia de los clérigos y representarlos como seres con deseos y necesidades. Esta representación apunta a lo que llamo la democratización del deseo y que es la oportunidad que las obras ofrecen al clérigo de normalizar tanto sus deseos como sus prácticas sexuales. La ambigüedad de estas obras nos permite ver lo difícil que es para la literatura tomar partido, especialmente cuando aparece el humor, que desestabiliza toda significación.

En las dos primeras partes de este tercer y último capítulo analizo dos aspectos de la censura. El primero es la mezcla que hubo en el siglo XVIII de la crítica literaria y la censura inquisitorial. El segundo es la mimesis o respuesta de la censura al discurso censurado. En la Nueva España, el censor responde a la excitación sexual de las canciones con un discurso excitado y los textos represivos (bandos, edictos) se mimetizan con los textos reprimidos al usar sus mismos motivos. Finalmente, en el análisis del *Jardín* y las canciones busco establecer un deslinde—aunque inestable—entre lo pornográfico y lo erótico, pues la crítica del *Jardín* (Garrote Bernal, Palacios Hernández) ha considerado esta obra ‘erótica’ mientras que la crítica de las canciones (Alcántara, Méndez) las han calificado como ‘obscenas.’ Pero el *Jardín* oscila entre el disfemismo y el eufemismo y las canciones tienen letras que pueden considerarse pornográficas (por el censo prostibulario u las descripciones explícitas) pero sus bailes son alusivos, esto es, una cita de lo ‘erótico.’

Este capítulo termina con el análisis de los poemas *Perico y Juana* de Tomás de Iriarte (ca. 1800 y prohibido en 1804) y los *Besos de amor* de Juan Meléndez Valdés (ca. 1776). En la obra de Iriarte vemos una oscilación entre literatura pornográfica y erótica, mientras que en los *Besos* encontramos una literatura casi enteramente eufemística, llena de alusiones y metáforas. Esta literatura anuncia el romanticismo decimonónico y establece un cambio en la representación literaria justo en el momento en el que el organismo censor que es la Inquisición se prepara para desaparecer. *Perico y Juana* es un poema de 23 octavas que narra la reconciliación amorosa de dos campesinos. Los *Besos* es un poema de 23 odas que describe los escauceos de una pareja en el *boudoir* o tocador. En la obra de Iriarte, contrasto las *Poesías lúbricas y que no deben publicarse* con el poema *Perico y Juana* y el poema bucólico *La felicidad en el campo*, para señalar una gradación que va de lo

pornográfico a lo erótico y a lo amoroso en la producción iriartiana. En el análisis de Meléndez delinea una poética de la literatura erótica que habla del acto sexual implícita y eufemísticamente, privilegiando la pareja y en consonancia con la emergencia de la propiedad privada, el mercantilismo y la burguesía en España.

En los *Besos* es posible ver el último paso en el tránsito de la literatura pornográfica neoclásica a la erótica prerromántica. Pasamos del burdel a lo íntimo del *boudoir*, de la prostituta a la amada, de la *res* pública a la propiedad privada. En ellos se evidencia, sobre todo, un interés por la acumulación y el valor, que nos conduce a reflexionar sobre la valoración estética de lo bello y lo sublime por Edmund Burke e Immanuel Kant. La reflexión sobre lo bello y lo sublime nos permite desvelar una mascarada en los *Besos*, pues aunque hay en ellos la aparente sublimación de la amada, la mujer sólo puede ser bella pero es el hombre y sus obras (la poesía) lo sublime. En suma, en este capítulo me interesa reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre lo pornográfico y las clases bajas, y las relaciones entre lo erótico y la burguesía, pues lo que se califica como obsceno suele depender de la posición social de quien lo ve y de quien lo produce. En otras palabras, así como el género, también la clase es un factor que condiciona lo obsceno y, por ende, lo que debe prohibirse.

### **El Jardín de Venus de Félix María de Samaniego**

El *Jardín de Venus* de Félix María de Samaniego no fue prohibido por la Inquisición porque no se publicó,<sup>185</sup> pero su autor tuvo varios problemas con el Santo

---

<sup>185</sup> El *Jardín de Venus* circuló en el estrecho círculo de amigos de Samaniego. Jovellanos cuenta que, cuando paró en casa de Samaniego en su viaje de Madrid al norte, Samaniego “nos recitó... dos de sus nuevos cuentos de los que hace una colección, todo saladísimo” (*Diarios*, 36). En su poema, Ibáñez de la Rentería habla de esta ‘colección de cuentos’ al conminarlo a publicarla: “A ruego tuyo, y tal vez en

Oficio. El primer problema fue por escribir y publicar en contra de Tomás de Iriarte<sup>186</sup> un panfleto llamado la *Carta apologética al señor Masson* en 1788, que atacaba las *Fábulas literarias* de Iriarte y finalizaba con la copla: “Tus obras, Tomás, no son / ni buscadas ni leídas, / ni tendrán estimación / aunque sean prohibidas / por la Santa Inquisición” (Martín Nogales 99). Este panfleto llamó la atención del Santo Oficio—al parecer por instigación del mismo Iriarte—y fue censurado. En la calificación de la *Carta*, es posible ver cómo los calificadores pasaron de la censura inquisitorial a la crítica literaria y cómo tomaron sus posiciones dentro de la polémica en pro y en contra de Iriarte. La Inquisición sirvió a los ilustrados para ajustar las cuentas de la república literaria.

Los tres calificadores de la *Carta* parecen más críticos que censores. Fray Juan de Cristo, dice que la *Carta* sirve “de escarmiento a todos [Iriarte] los que hablan con el público por escrito” y que “Si estas observaciones hubiera tenido presente Dn. Tomás de Iriarte al tiempo que escribía sus *Apólogos literarios*, se hubiera librado del sonrojo que le habría ocasionado esta carta” (AHN, Inq. 4464.4, todas las citas vienen de este documento). Fray Juan de Cristo critica, igual que Samaniego, la burla que hizo Iriarte de los vascos en su fábula VIII y dice que “[debió saber Iriarte que al]

---

mi daño, / mis versos publiqué, porque cumplieses / tu palabra, y al público le dieses / tu colección de cuentos enseguida: / y tu oferta amistosa no es cumplida” (citado en Palacios Hernández 61)

<sup>186</sup> La disputa contra Iriarte comenzó cuando Samaniego publicó las *Fábulas en verso* en 1781 para sus estudiantes del Seminario de Vergara. Estas *Fábulas* se las dedica a Tomás de Iriarte diciendo: “En mis versos, Iriarte, / yo no quiero más arte / que poner los tuyos por modelo” (35), esto significa que Samaniego conocía las fábulas de Iriarte. Cuando Iriarte publica las *Fábulas literarias* en 1782 dice que eran “la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano” (41) y al decir ‘originales’ culpa oblicuamente a Samaniego de plagiar sus apólogos de Esopo, Fedro o La Fontaine. Aunque las obras son de diferente talante (las de Samaniego siguen el apólogo mientras que las de Iriarte son burlescas) lo que se debatía aquí era quién merecía el título del primer fabulista español. La reyerta fue larga e intensa. Usando el pseudónimo de Eleuterio Geta en *Para tales casos suelen tener los maestros oficiales* en 1782, Iriarte atacó a Samaniego. En el anónimo las *Observaciones sobre las Fábulas literarias originales de Tomás de Iriarte* del mismo año, Samaniego atacó a Iriarte. Cinco años después, Iriarte volvió a atacar a Samaniego en una décima llamada “A un vizcaíno.” Samaniego le contestó glosando la décima y publicándola en el *Correo de Madrid* en 1788. Además, se burló del poema *La música* de Iriarte en las *Coplas para tocarse al violín* y parodió su obra de teatro *Guzmán el Bueno* (Palacios Hernández 28).

insultar con el dictado de ‘borricos’ a los que hablan la lengua vascongada... podía salir alguno defendiendo el honor de su nación... Así le sucede con el autor de este papel que... [es] estocada de diestro.” El calificador se alinea con Samaniego y lo vitorea al describirlo como un toreador de diestras estocadas. Esto va más allá de la calificación teológica al disertar sobre la obra de Iriarte y tomar posición frente a ella.

El segundo calificador, fray Juan de la Madre de Dios, dice que el panfleto es malo por ser anónimo, carecer de licencia y tener “un mal querer y una rabiosa envidia contra Iriarte”.<sup>187</sup> Hace una crítica de las estrategias discursivas de la *Carta* y dice que el autor ataca a Iriarte “con la acerada espada de una vergonzosa burla... ya lo trata de ángel inmortal y que es de un ingenio peregrino, ya vuelve la hoja y se quita la mascarilla y hace risa de sus poemas.” El fraile acusa al autor de utilizar el pliegue de la página para establecer dos códigos de lectura. Finaliza reiterando que, por el anónimo, la regla 16 que condena la “ofensa a los prójimos” y la falta de “licencia de ordinario,” la *Carta* debe prohibirse. En realidad, ante la carencia de un cargo legítimo dentro de la censura inquisitorial—la ofensa a la Iglesia, su dogma y sus representantes—el calificador se ve precisado a acumular cargos menores como el anonimato o la falta de licencias.

El tercer calificador, por su parte, concentrándose en la pura nota teológica, dice que sólo hay que borrar el epigrama VIII que se refiere a la Santa Inquisición, pues en él se habla de ese hecho “tan común [de] aumentarse en nosotros el deseo de una cosa al paso que se nos prohíbe,” lo que subraya la gran paradoja de la censura inquisitorial que es volver atractivo lo prohibido. En suma, en la persecución de la *Carta apologética*, la censura inquisitorial continúa el debate de la república literaria

---

<sup>187</sup> El cargo de la ofensa del prójimo es pocas veces usado en la censura teológica del XVIII por la cantidad de panfletos infamatorios que circulaban.

y esto nos conduce a preguntarnos cuánto de crítica literaria se gestó en la censura inquisitorial y cuánto del género de la censura hubo en la incipiente crítica literaria. De hecho, podríamos decir que tanto la crítica como la censura infringen violencia a través del discurso y establecen zonas de censura, una es la inquisitorial y la otra es la literaria pues ambas pugnan por la regulación del discurso, una esgrimiendo las reglas del expurgatorio, la otra las reglas del arte.<sup>188</sup>

Además de la persecución de este panfleto en 1788—que podríamos llamar un ‘proceso infinito,’ como lo llamó el comisario<sup>189</sup>—Samaniego tuvo problemas con la Inquisición en 1793 por ser el destinatario de una *Advertencia a los españoles* de Condorcet,<sup>190</sup> por tener libros prohibidos (Rousseau, La Mettrie, Raynal) y por haber dicho proposiciones.<sup>191</sup> Las proposiciones de que se acusa a Samaniego son cinco: a)

---

<sup>188</sup> Un ejemplo de la cercanía entre crítica y censura es la valoración de Bernardo de Iriarte del sainete pues conjunta el juicio estético con la calificación inquisitorial al decir que los sainetes “sobre carecer de invención, novedad de ingenio y estar escritos en malísimo lenguaje, ofrecen ejemplos y escenas indecentes y escandalosas... ideas lascivas y puercas” (citado en Cotarelo 420).

<sup>189</sup> El proceso inicia el 20 de noviembre de 1789 con la denuncia de Fermín de Huarte, profesor de Gramática de Tolosa, a la Inquisición de Navarra, en la que dice: “he oído algunas envenenadas máximas de un libro blasfemo que se ha impreso” y que denuncia “a fin de que... se siga a la Liebre, la que se encontrará y cogerá durmiendo en su propia cama” (AHN, Inq. 4464.4), frase que trae la liebre muy a cuento en el contexto del autor de las *Fábulas*. Huarte denuncia al impresor Francisco Lama, Fermín de Arbeláiz, Felipe Morales y Bernardo de Arrere. En 1790 comparece Arbeláiz, quien reconoce haber participado en la impresión y quien involucra a José Ignacio de Sendoa (el administrador de los bienes de Samaniego en Tolosa) como quien puso el papel y corrigió pruebas, además de decir que Sendoa llevó “una carta de don Feliz [sic] María de Samaniego.” Tras él comparece Morales, admitiendo su participación en la impresión y menciona de nuevo a Sendoa [y por sinécdoque a Samaniego] como quien “dio la orden para la impresión y corrió con la comisión de dicha obra... [y] hacía la corrección de los pliegos.” Tras las censuras, Bonifacio Sáenz de Tejada—el comisario de la Inquisición—dice “soy de parecer que se deje correr... [pues] le parece al secretario fiscal rigurosa esta censura [la del fraile de la Madre de Dios] y que si se hubiese de recoger todos los escritos que adolecen de este mal sería un *proceso infinito*.” Este dictamen tan realista topa, no obstante, con el dictamen de la Inquisición de Logroño quien el 21 de agosto manda “prohibirse y recogerse.” Y todo va a la Inquisición de Corte en donde se suspende.

<sup>190</sup> Con motivo de la confiscación en Bilbao del libro *Advertencias a los españoles* del revolucionario francés Condorcet, el nombre de Samaniego reaparece, pues él era destinatario de un ejemplar (así como el Seminario de Vergara). Esto hizo que Samaniego se mudara de Bilbao a Laguardia.

<sup>191</sup> La segunda ola de persecución empieza el 20 de marzo de 1793 cuando el hacendado José María de Munga denuncia a Samaniego de tener a “Rusó [sic]... y la obra intitulada La Metrie [sic]... [y] *La historia de las dos indias* de Raynal” (AHN, Inq. 3729.85). El fiscal de Logroño comisiona en Laguardia a Gabriel Sáenz de San Pedro (amigo y pariente de Samaniego) quien informa que

haber dicho que “la Inquisición se componía de un Cristo, dos candeleros y tres majaderos;” b) decir “que éste vestido y éste hacen mucho mal a España,” en donde ‘éste’ y ‘éste’ eran un par de monjes; c) decir que “los raptos y los éxtasis de santa Teresa eran poluciones;” d) decir que “no seguía la política de España sino la de Francia;” e) y “que mejor sería descubrir los defectos de los hombres para que se enmendasen”.<sup>192</sup>

Por haber sido acusado de proposiciones y por haber escrito el *Jardín de Venus*, Juan Bellón Cazabán, Gaspar Garrote Bernal, Carlos Huertas Cabrera y Marc Martí consideran que Samaniego era anticlerical. Pero es difícil coincidir con ellos si consideramos que Samaniego tenía un hermano jesuita, una hermana clarisa y que era gran amigo de clérigos—como los socios fundadores de la Sociedad Vascongada (seis de los cuales eran clérigos) o los comisarios de la Inquisición que lo protegieron (Sáenz de San Pedro). Pero, sobre todo, si sabemos que al morir pidió estar vestido

---

Samaniego le dijo que los tomos de Rousseau y Raynal los había entregado a su cuñado para que los diera a la Inquisición, que no tenía La Mettrie [el del *Hombre máquina*] sino La Meterie [*Diario de Física*] y que lo entregó al conde de Peñafiorida (que había muerto en 1785), también le ofreció las llaves de su biblioteca y le propuso entregarle un catálogo de la misma. El tribunal le comunica al comisario “que se dijese al reo que el Tribunal estaba satisfecho de la cristiandad y buen uso que hace de los libros.” Con ello “se impidió esta causa el 23 de septiembre,” pero seis meses después, el presbítero Joaquín Antonio Muro lo delató por proposiciones y elaboró una lista de todos los testigos que lo habían escuchado; pero el comisario—amigo de Samaniego—desacreditó la delación de Muro diciendo “que es demasíadamente nimio y ridículo en sus operaciones pues obra y procede con bastante ligereza.” Muchos de los contestes negaron las proposiciones y algunos las ratificaron (un cartujo francés) aunque vagamente. La connivencia entre el comisario y Samaniego se denuncia y se le abre a éste y a su hermano, el notario, una causa de la cual salen sin mancha. El problema Samaniego creó tanta batahola que Samaniego tuvo que ir el 5 de febrero a Madrid a hablar con el ministro de Gracia y Justicia, Eugenio de Llaguno y Amírola, para suspender la causa. Esta campaña fue tan pública que, según Francisco Quintana, los labradores de Laguardia dijeron “que habían de matar a Ustariz y Muro,” por lo cual el fiscal recomienda parar la investigación, vistas “las facciones y partidos en que está envuelta dicha villa.”

<sup>192</sup> En *Palabra de hereje*, Juan Antonio Alejandro enfatiza la paradoja que habita el delito de proposiciones en la legislación eclesiástica pues veda en el terreno del lenguaje toda mezcla de lo sagrado con lo profano cuando la religión inundaba la cotidianeidad de la vida de un individuo. En la monarquía de Carlos IV, dice, el delito de proposiciones constituyó un 30 % de los procesos inquisitoriales, oscilando en importancia con la persecución de los libros prohibidos y la solicitud en el confesionario.

con hábito de capuchino, entierro mayor, novena, cabo de año y 500 misas (Martín Nogales 88).

Bellón, Garrote, Huertas y Martí consideran a Samaniego anticlerical pues dicen que el *Jardín de Venus* es un “ataque a las órdenes monásticas” (Bellón 16), que muestra un “frecuente anticlericalismo” (Garrote 86), que busca “denunciar y satirizar las costumbres religiosas” (Huertas 7) o que el estado eclesiástico es el “principal blanco de sus sátiras” (Martí 3). El *Jardín de Venus* es una colección de 77 textos—en la edición de Palacios Hernández—entre los cuales hay alrededor de 30 poemas que muestran la sexualidad clerical, es decir, en el *Jardín* el tema es el sexo y el protagonista el clérigo. En el poema “El voto de los benitos,” todo un monasterio de benedictinos vota por tener ‘lavanderas’ que les quiten su priapismo (149). En “Las gollerías,” el abad regaña a toda la congregación, no por tener una amante, sino por quererla lavada y compuesta (249). En “La campanilla,” se dice que cada vez que repica la campana un monje peca carnalmente (307). En “El inquisidor y la hechicera,” el inquisidor se excita al ver a una hechicera exhibicionista (319). Al respecto de las monjas, en “El reconocimiento” hay una monja embarazada (135) y se alude a un juego sexual entre los protagonistas de “El fraile y la monja” (331). Sobre la masturbación, aparecen los poemas “El ciego en el sermón,” en donde un predicador se excita leyendo el *Cantar de los Cantares* y eyacula en los ojos de uno de los oyentes, que considera su esperma el gargajo de Jesucristo (157). En “El abad y el monje,” el primero regaña al segundo por llegar tarde y éste se disculpa diciendo que lo hace por masturbarse (321). En “El onanismo,” confesor y confesado hablan del hábito que tienen de masturbarse (229). Lo mismo pasa en “La linterna mágica,” en donde hacen desfilar imaginariamente las mujeres del partido (241). En “La confesión” ambos declaran ‘joder’ lo que ganan, uno el producto que vende, el otro

las misas que dirige (301). En estos poemas hay una conjunción del sexo y la religión que, como diría Bataille, son complementarios pues ambos ofrecen—aunque precaria—la sensación de la continuidad del ser más allá de su vida discontinua (98).

En mi lectura discuto si el *Jardín* es anticlerical o si busca una democratización del deseo, esto es, si su insistencia en representar los actos sexuales de los clérigos puede leerse como una normalización de la sexualidad clerical. El poeta parece normalizar el deseo pues publicita actos sexuales tabú, los presenta bajo un halo de cotidianeidad y repite su representación habituándonos a ella. Por un lado, podemos coincidir con Bellón, Garrote y Huertas al decir que el *Jardín* ataca a los clérigos porque se alía con la Iglesia y la Inquisición en condenar su desobediencia al voto de la castidad. Pero también podemos decir que el *Jardín* se alía con los clérigos al representar sus deseos sexuales como algo normal y cotidiano. En mi lectura, el *Jardín* es y no anticlerical y uno de los factores que contribuyen a esta ambigüedad es el humor que abunda en la obra. En el *Jardín*, el humor es a veces inocuo y a veces tendencioso, a veces es un juego relajiente y otras veces, un ataque sarcástico.

A grandes rasgos, la crítica del *Jardín* ha enfatizado, además del anticlericalismo, el carácter popularista de la obra (popularista y no popular pues Samaniego era un ilustrado) y la consideración de que es erótico y no pornográfico. Es necesario establecer un puente entre el carácter popularista de la obra y el deslinde artificial que hace la crítica al diferenciar lo erótico y lo pornográfico, para ver que hay una preocupación por la noción de clase en la lectura de este texto. Emilio Palacios Hernández afirma que en el *Jardín* hay una “explosión de tipismo popular” (78) y efectivamente, el *Jardín* es una amalgama entre la literatura culta que tiene un origen popular (los *Cent nouvelles nouvelles*, los *Cuentos en verso* de La Fontaine y los *novellieri* italianos) y la lírica popular peninsular, especialmente los

*Mandamientos burlescos* (AHN, Inq. 4478.4) o la *Confesión de la niña* (AHN, Inq. 4450.4) que mostraban, como el *Jardín*, la sexualidad de los clérigos en el confesionario.<sup>193</sup> El *Jardín* también usa la décima y la quintilla, géneros líricos populares. En breve, en el *Jardín* hay una ‘cita’ o apropiación de lo popular y lo popular, como el humor, desestabiliza este texto al introducir un exceso que lo desborda. La oscilación entre lo culto y lo popular en esta obra es significativa para entender el difícil deslinde que ha hecho la crítica entre lo erótico y lo pornográfico.

Gaspar Garrote Bernal dice que el *Jardín* es ‘erótico-obsceno,’ que “cumple con los motivos de la literatura erótica, no de la pornográfica... así como con los rasgos de la obscena” (88). Pero al decir que el *Jardín* es simultáneamente erótico y obsceno, Garrote está haciendo un oxímoron porque lo erótico es eufemístico y lo obsceno es disfemístico. La literatura erótica, como mostraré más adelante, usa el eufemismo, la alusión, la metáfora y tiene una mirada que se desplaza del órgano genital a lo contiguo del órgano. La literatura obscena y/o pornográfica es literal, muestra de más y por eso, ante los ojos del censor, no es tolerable. Carlos Huertas Cabrera se percata de cuán ‘baldía’ es la intención de “intentar diferenciar lo erótico de lo pornográfico” pues “igualar grupo social culto con erotismo de salón y relegar la pornografía a las aficiones del pueblo llano se convierte en una simplificación demasiado socorrida y que induce fácilmente al engaño” (4).<sup>194</sup> En otras palabras,

---

<sup>193</sup> La “Confesión de la niña” muestra la confesión de una joven que excita poco a poco al confesor cuando le cuenta cómo un “cierto caballero” “empezó a hacerme cosquillas,” “sus labios enardecidos / me sellaron pecho y boca,” “asiéndome de mis manos / me hizo ver su desvarío / que su sexo no era el mío,” y “la ropa diligente / me quería levantar,” “ambos venimos al suelo,” y “nos quedamos sin sentido / con aliento interrumpido / suspirando sin cesar.”

<sup>194</sup> Aunque Huertas Cabrera distingue la artificialidad de diferenciar lo amoroso, lo erótico y lo pornográfico como modos de representación sigue reforzando las diferencias de clase pues dice que un ‘poeta elevado’ podrá manejar tanto la representación descarnada como la metafórica pero que “un escritor de baja cultura no tiene a su disposición los tres registros” (4). Por supuesto, lo de baja y elevada cultura no se aleja de la diferencia que él mismo critica entre la ‘elevación’ del ‘erotismo de salón’ y la ‘bajeza’ de la pornografía.

Huertas Cabrera se da cuenta de que no es posible considerar el *Jardín* erótico sólo porque está escrito por un ilustrado.

El deslinde que propongo, aunque difícil y momentáneo, es un deslinde de lo erótico y lo pornográfico a partir de las formas de representación. Por ello considero que las ideas de Garrote no están tan equivocadas pues el *Jardín* es erótico y obsceno-pornográfico. Es erótico porque es eufemístico, aunque Emilio Palacios Hernández lo niegue.<sup>195</sup> Hay 70 eufemismos que designan el pene y una multitud de alusiones, metáforas y dobles sentidos que yuxtaponen distintos códigos entre los cuales el principal a desvelar es el código sexual. El *Jardín* también es pornográfico porque ofrece la pornutopía de Steven Marcus (el pene es enorme, la mujer insaciable, el lugar y el tiempo siempre propicios para el acto sexual) y porque hace uso de la blasfemia, disfemística, en la mezcla irreverente del sexo y la religión. Como ejemplos de la blasfemia sexual-religiosa tenemos “El ciego en el sermón,” en donde el ciego, creyendo que el semen del predicador (el “glutinoso humor”) es el gargajo de Jesucristo le reza: “¡Jesucristo, y qué gargajo / me has echado, que pega cual jalea!” (158). En “La fuerza del viento,” quien funge como ‘Cristo’ tiene una erección al ver las tetas de la Magdalena: “¡Qué viento corre aquí? ¿qué berenjena? / ¿las tetas no está viendo a Magdalena?” (163). En “La reliquia” o “Los calzones de San Francisco” el pene o los calzones de un fraile se consideran reliquias sagradas (169). La “reliquia” “suda” y el pene “echó rijoso / a la moza un asperges muy copioso” (170). Los calzones de San Francisco están “puercos y sudados... / dibujados con

---

<sup>195</sup> Emilio Palacios niega que haya eufemismos y dice que la nomenclatura sexual “no nace aquí del recurso tan frecuente al eufemismo... [sino] como un medio de soslayar la pobreza del vocabulario, de evitar la reiteración en una colección monotemática que acabaría en una inevitable y tediosa repetición de los mismos términos” (85). A pesar de usar 70 perifrasis y circunlocuciones dice que Samaniego “llama las cosas por su nombre y enriquece el vocabulario erótico con una gran cantidad de términos figurados de fácil comprensión” (90). Al respecto, Keith Allan y Kate Burridge dicen que el eufemismo crea una riqueza de vocabulario pues para evitar el término ‘ofensivo’ se inventan sinónimos.

manchas de excremento / ... ¿Pues acaso no sabe / que murió San Francisco de diarrea?” (262). La representación que ofrecen estos poemas es literal y disfemística, además de blasfema según la censura inquisitorial.

Por otro lado, en el *Jardín* hay eufemismos y dobles sentidos. Aunque sigue habiendo una mezcla de la religión y lo sexual, los poemas encubren el sentido sexual con el religioso. Por ejemplo, en “La medicina de San Agustín” un fraile receta una “medicina” a una mujer que tenía mal de orina y, usando de la indeterminación, habla del “... modo suave / vigoroso y grave” con el que la curó (207). En “La oración de San Gregorio,” un cura y su criada “rezaron” por la madre, “los tíos, hermanos / y parientes lejanos / de que se fue acordando la mozuela / y en fin, sólo un abuelo / faltaba de tan larga parentela” (215). En este poema, cada rezo es un rito sexual. En “La discípula” se vuelve a eufemizar el acto sexual al decir que una alumna “recibió con placer y sin malicia / la primera lección” de música que le dio un fraile y tras su lección tuvo que casarse y “... en seis meses, breve, / hizo lo que las otras a los nueve,” por aludir al embarazo que fue resultado de sus ‘lecciones de música’ (277-278).

El *Jardín* habla cruda o veladamente de los actos sexuales de los clérigos. Este texto no emerge en el vacío sino que retrata el lenguaje directo y de doble sentido que usaban los clérigos en el confesionario y que los volvía sospechosos de ser solicitantes.<sup>196</sup> En *El veneno de Dios: La Inquisición de Sevilla ante el delito de*

---

<sup>196</sup> El primer delito de solicitación en la península, dice Javier Pérez Escotado, data de 1530 contra Antón Pareja en Toledo a quien se le privó de confesar, se le dio una multa y se le desterró del lugar (41). En 1559 Pablo IV expidió para Granada la breve *Cum sicut nuper* en contra del delito sexual en el confesionario y en 1561 lo amplió a todos los tribunales (González Marmolejo 17). Pio IV hizo la primera constitución contra solicitantes para España y Portugal que sancionaba todo “actus inhonestus alliciendo et provocando, sive allidere et provocare et tentando” (Alejandre 82). En 1612 se incluye la solicitación a hombres (Alejandre 38). En 1622 Gregorio XV en su bula *Universi Dominici Gregis* reglamentó las penitencias (destierro, prohibición de confesar y penas pecuniarias) y en 1741 la bula *Sacramentum Poenitentiae* de Benedicto XIV añadió a las palabras, tocamientos o actos los ‘signos, gestos,’ etc. Según Adelina Sarrión, la mujer que se solicitaba tenía alrededor de 25 años (teniendo la

*solicitud en confesión*, Juan Antonio Alejandre documenta las preguntas ‘indiscretas’ que las mujeres solicitadas escucharon en el confesionario. El clérigo Pablo Arroyo le preguntó a Bárbara Márquez “si su marido le mamaba los pechos, si le chupaba la lengua, si la besaba en sus partes, si ella tomaba el miembro para introducirlo en sus partes” (164) y Pedro Ponce de León le preguntaba a una niña de 11 años que era abusada por su padrastro: “¿Tu padrastro lo tiene gordo? ¿Te mete mucho? [y señalando con la mano insistía] ¿Es tan grueso como esto?” (126). En *Clero y sexto mandamiento. La confesión en España en el siglo XVIII*, Gerard Dufour documenta el caso de Pedro José Monilas quien le dijo a una religiosa “¿ya sabes que vosotras mujeres tenéis dos agujeros: uno grande y uno pequeño detrás, se llama culo. ¿Has pecado jamás por aquí?” (135). En el confesionario, como muestran los casos recogidos por Alejandre y Dufour, el lenguaje sexual fue muchas veces explícito y este lenguaje pasó del confesionario al testimonio de las solicitadas.<sup>197</sup>

---

más joven 10 años, la más vieja 54); el periodo de la Contrarreforma fue el de mayor persecución (1560 y 1650) y en el XVIII fueron las monjas y las doncellas las solicitadas favoritas, especialmente por la moda del cortejo o chichisveo (185). La mayor parte de mujeres seducidas pertenecen al estado llano y los jesuitas solicitaban sólo mujeres principales. Sarrión dice que de 1790 a 1834 se suspenden todos los procesos, lo que muestra un desinterés inquisitorial por este delito (84). Pero René González Marmolejo dice, que en el caso novohispano, hubo una fuerte campaña en contra de la solicitud durante este periodo (61). Juan Antonio Alejandre enfatiza el rol que jugó la solidaridad eclesíastica en la persecución y castigo de este delito. No obstante, esta solidaridad tenía como contrapeso la vigilancia de confesores extraordinarios (que iban de pueblo en pueblo haciendo confesiones generales) sobre los ordinarios, pues andaban en su caza. Javier Pérez Escotado añade que la mayoría de los delincuentes de la solicitud pertenecían al bajo clero mientras que el alto gozaba de impunidad en ese aspecto pero era vulnerable por sus obras. En el siglo XVIII, cuenta Gerard Dufour, se decía que el mismo inquisidor Ramón de Arce tenía “bula para vivir con la marquesa de la Mejorada” (101). Muchas veces protegía a los solicitantes la influencia económica que tenían sobre las mujeres—así fray Ponce de León le prohibía hablar a la niña de 11 años que solicitaba “dándole tres o cuatro confites y un poco de panal” (115). Otras veces, el pueblo protegió al solicitante—como en el célebre y largo caso de Ana de Cóllica, a la que atacó todo el pueblo de Villarejo de Fuentes por proteger al solicitante Juan González en el siglo XVII. Otras veces los clérigos hacían caso omiso de las denuncias. En 1637 el superior le dijo a una solicitada que no “tenía obligación a manifestar lo que le había sucedido” y que “no lo dijese a nadie... atemorizándola para que no lo dijese ni diese delación” (Alejandre 180). Muchas veces la obstrucción es flagrante. En 1604 el comisario de Moya no envió al tribunal de Cuenca la denuncia contra el franciscano Diego Vaque y aceptó la retractación de la mujer, la cual fue desterrada.

<sup>197</sup> Analizando el lenguaje en los casos de solicitud en México, Jorge René González Marmolejo concluye que los novohispanos “emplearon un lenguaje directo para calificar los miembros genitales” pero la mayoría de los términos que cita son eufemismos médicos, otro tipo de lenguaje cifrado.

Asimismo, los solicitantes usaron el doble sentido, lo que generó malinterpretaciones que siempre beneficiaban a los clérigos porque argüían—como Juan Antonio Llorente—un problema de comunicación. Sarrión dice que el uso del doble sentido “dejaba un camino para la defensa del solicitante en caso de acusación... el clérigo podía alegar que la mujer no entendió bien el significado de sus palabras ni el contexto en el que fueron pronunciadas” (111). Al respecto, Llorente reforzaba la idea de que la mujer malinterpretaba a los clérigos: “un gran número de declaraciones es de monjas escrupulosas y simples cuya imaginación femenina exaltada no se tranquiliza sino denunciando... y casi siempre [estas denuncias son] nacidas únicamente de la mala interpretación de las palabras del confesor” (30). El doble sentido salvaba a los clérigos de la persecución. En el confesionario hablar en sentido literal o en doble sentido significaba estar más o menos expuesto a la denuncia y/o condena.

La oscilación entre hablar de más y censurarse también aparece en los manuales de confesores que recomendaban no ahondar en el sexto mandamiento y que, no obstante, eran parlanchines. Esta incitación al discurso se explica, en *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault, por la “economía indefinidamente proliferante del discurso del sexo,” esto es, la capacidad que tiene el discurso sobre el sexo de multiplicarse y seguir generando discurso (46). Los manuales de confesores recomiendan preguntar “solamente lo necesario sin particularizar ni desmenuzar demasiado” (*Manual de confesores*, citado en Sarrión 47), “conténtese con saber la especie del pecado... no si se pone de esta o de otra manera sino sólo si usa bien y legítimamente del acto matrimonial” (*Breve Instrucción de cómo se ha de administrar*

---

Aunque González Marmolejo considera que “la sociedad novohispana en materia de sexualidad fue menos recatada de lo que se ha considerado” hay que añadir que este desacato—si es que lo había—sólo era permisible en el examen inquisitorial (156).

*el sacramento de la penitencia*, Sarrión 112), “no sea demasiado nimio en introducir preguntas curiosas e impertinentes, singularmente en cosas obscenas” (*Manual de confesores*, citado en Pérez Escohotado 36) o “hable sólo lo necesario... no sea que les enseñe a pecar” (*Fuero de la conciencia*, citado en Alejandre 67). Pero el *Fuero* muestra la ‘incitación al discurso’ foucaultiana pues aunque a los otros mandamientos les dedica entre 15 y 44 páginas, al sexto mandamiento (no fornicarás) le dedica 76 páginas y ofrece en él todo un catálogo de perversiones (violaciones, bestialismo, etc.).<sup>198</sup>

La paradoja de restringir el discurso sobre el sexo y hablar profusamente de sexo aparece, entonces, en el confesionario, en los testimonios de las solicitadas, en los manuales y en el *Jardín*. Pero en el *Jardín*, el eufemismo no se debe al pudor (de los confesores o de las testigos) sino que forma parte de un juego literario ingenioso. Al contrastar este texto literario con los procesos inquisitoriales la pregunta es ¿Qué posición toma el *Jardín* al respecto de la persecución inquisitorial, se alinea con la Inquisición en la sanción del clérigo desobediente o abre un debate sobre el tema de la sexualidad clerical?

Parece a primera vista que el *Jardín* es un lugar idílico en donde Venus retoza despreocupadamente, como dice Palacios Hernández, “libre de trabas morales” (99) pero el *Jardín* oscila entre lo velado y lo crudo, entre el arma que es el disfemismo y el escudo que es el eufemismo [“language used as shield and weapon” Burridge y Allan viii]. ¿Qué es lo que apoya esta ambigüedad? ¿Qué nos impide concluir que el

---

<sup>198</sup> El exceso no sólo aparece en la obra del *Fuero de la conciencia*, en el archivo inquisitorial es posible ver que los escándalos de la sollicitación llegaron a ser excesivos. En 1715 María Magdalena denunció haber sido sollicitada por 26 confesores (Alejandre 67). Un capuchino confesor de un monasterio en Cartagena de Indias es famoso porque solicitó a casi todo el monasterio: 13 de las 16 monjas, tres excluidas, dos por “ancianas y la otra [por] muy fea” (Pérez Escohotado 47, Sánchez Ortega 45). Llorente discutió el caso con uno de sus colegas y éste replicó diciendo “el Espíritu Santo inspira donde quiere” (Sánchez Ortega 46). Siempre en el terreno del exceso, los delitos del solicitante González Montes fueron tan abundantes que se precisaron 20 secretarios y 30 días para escribirlos (Sánchez Ortega 44).

*Jardín* sea empático o antipático frente a los actos sexuales del clérigo? La ambigüedad se explica a partir de la desestabilización que genera el uso indistinto de dos tipos de humor: uno inocuo y otro tendencioso.

En general, la crítica del *Jardín* coincide en que este texto es “erótico-burlesco” (Garrote Bernal 85), que “produce más risa que lascivia” (Ribao Pereira 85) o que “se sitúa más en el espacio de la oralidad del contador del chistes” (Palacios Hernández 318). Sigmund Freud, Henri Bergson y Jorge Portilla han reflexionado sobre el chiste, el humor, la ironía y el relajo, y sus reflexiones iluminan el análisis del humor en el *Jardín*. En *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, Freud divide los chistes en verbales e intelectuales. Los chistes verbales se caracterizan por su brevedad y por la condensación que hacen de sonido y sentido, por ejemplo, en la homofonía roux+sot se califica a Rousseau como un pelirrojo tonto. En el *Jardín* hay chistes que juegan con la homofonía o la homografía. En las quintillas llamadas “El fraile y la monja” hay una alusión sexual que se crea a través de la homografía y la reticencia de la rima interrumpida:

Hallándose cortejando  
cierto fraile a una monjita,  
mientras que la requebraba  
le enseñaba su pi...  
pipa con que fumaba. (326)

La alusión “pi.../ pipa” se repite con el “co.../copo,” con el “cu.../cubo” o con el “cara.../caracolito.” Estas alusiones evocan y censuran pija, coño, culo y carajo. El lugar en el que aparece la alusión es significativo pues este poema habla de la relación entre dos personas con voto de castidad: un fraile y una monja. Este poema muestra un proceso de censura que resulta en un juego ingenioso. La censura

ingeniosa reaparece en las “Quintillas” en las cuales se evocan palabras a partir de la rima. En este caso, el lector debe llenar el espacio vacío para saber de lo que se habla:

En mi enfermedad interna  
¿no sé qué remedio elija?  
Tengo tan larga la pi-erna  
que me maltrata prolija,  
si el tiempo no lo remedia. (349)

Es tarea del lector leer este texto con una rima ABABA o develar la sugestión y, llenando los espacios en blanco, leerla con una rima ABBBA. Esto presenta dos sentidos, uno literal—aunque alusivo por el uso del guión—y otro cifrado. Por ejemplo, leer “tengo tan larga la pierna” o “tengo tan larga la pija.” Un último ejemplo del chiste formal aparece en “Dora y Dido” en donde el juego es morfosintáctico. Aquí se habla de una pareja que se acaba de casar y a la cual le piden un hijo “Un hijo piden a Dora / los de su casa cantando” (345). Aunque nada parece apuntar a una doble lectura, el final de cada copla ofrece el acto necesario para la procreación escondido en un hiato morfosintáctico. Así “hijo de ella” es “y jodella”, “la cara ajada” es “la carajada”, “hijo Dido” es “y jodido”, “hijo damos” es “y jodamos” (345).<sup>199</sup> Para Freud los chistes formales descargan energía libidinal. El placer se obtiene cuando se reconoce el código: “the gain in pleasure... corresponds to the economy in psychical expenditure,” es decir, obtenemos placer a partir de la economía que hacemos de la crítica o el juicio racional y al usar nuestra agudeza instantánea (115). Para Freud este tipo de chistes es inocuo y se diferencia de los intelectuales que llama “tendentious” (85).

En los chistes intelectuales el intérprete debe “to fill a gap in understanding” (74). Este chiste, muchas veces hostil, se conforma a partir de un triángulo, en donde

---

<sup>199</sup> Para dar una muestra de cómo se unen las ideas literales y las veladas cito la primera copla: “Casóse Dora la bella / con Dido y Dido intentó / la noche que se casó / hacerle un hijo, hijo de ella” (354).

“apart from the one who is telling the joke, it needs a second person who is taken as the object of the hostile or sexual aggression, and a third in whom the joke’s intention of producing pleasure is fulfilled” (95). Esta alianza en la degradación de un tercero (presente o ausente) denota una lucha de poder en la cual el que hace el chiste gana momentáneamente, pues ‘tiene la verdad’ sobre el otro. Freud encuentra como formas del chiste hostil: la caricatura, la parodia, el travesti y el desenmascaramiento (unmasking), pues todas hablan de “persons and things with a claim on authority and respect, and in some sense, ‘sublime’” (193). En la caricatura se subraya un rasgo cómico de una persona, en la parodia o travesti se reemplazan los rasgos de una persona con otros más ‘bajos’ y el desenmascaramiento opera “by drawing attention to the frailty he shares with all human beings, but especially to the dependency of his mental achievements on bodily needs... [that is, that] he is after all only a human being like you and me” (195).

En el *Jardín* los clérigos, personas que merecen respeto por ser detentadoras de la dignidad eclesiástica, se ven desprovistos de toda aura superior. Ellos, que participan de lo ‘sublime’—que es lo sagrado—, son degradados a su condición humana. Como otros hombres del siglo, los clérigos pueden ser cornudos (“Los gozos de los elegidos”), se masturban (“La linterna mágica,” “El onanismo,” “El abad y el monje”), recurren a las prostitutas (“La confesión”) y fornican regularmente (“La campanilla”). En el desenmascaramiento de los clérigos, hay una normalización del deseo sexual del clérigo pues, como dice Freud, “he is after all a human being like you and me” (195).

No obstante, el *Jardín* también ataca al clérigo a través de la caricatura. En el *Jardín* se exageran los rasgos físicos de los jerónimos que tienen “unas fuerzas genitales... / brutales” (211) o se representan como seres que engañan a sus hijas de

confesión (“La reliquia” o “El panadizo”). Esta degradación también aparece al representar a los clérigos como abusadores del ritual sagrado (la reliquia, los rezos) para obtener favores sexuales. En *La risa*, Henri Bergson dice que nos resulta cómico lo que es excesivamente mecanizado (los ritos, las convenciones sociales) y son cómicos los personajes que siguen estas convenciones al pie de la letra: “nos dan la impresión de fantoches que se mueven. Su movilidad se ajusta a la inmovilidad de una fórmula. Tenemos un puro automatismo” (41).<sup>200</sup> La risa es un ataque en contra de “toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aún del cuerpo” (21). Cuando el *Jardín* muestra al clérigo ‘rezando’ como un autómatas mientras que su atención está en otra parte, el texto nos muestra el automatismo de los eclesiásticos en el rito religioso. Al burlarse del automatismo de los clérigos, el *Jardín* los caricaturiza.

El *Jardín* es ambiguo porque humaniza a los clérigos y los caricaturiza. No hay empatía pura, no hay antipatía pura, sino una representación fluctuante que humaniza lo sublime hasta el punto de degradarlo, tal vez en pos de una normalización, tal vez en pos de una corrección, pero no del individuo sino, más bien, de la Iglesia y de sus políticas sexuales. Más que tomar partido, el *Jardín* sólo expone el problema. Freud dice que Goethe “rightly said... that the jokes and jests flashing into his mind pin-point the places where problems are hiding than they touch on the solution to problems” (88). De la misma suerte, Samaniego desvela el problema de la sexualidad clerical, sin hacer explícitas ni una condena ni una apología. El humor del *Jardín* es un humor que participa del humor popular y este humor desestabiliza la agenda reformista del ilustrado Samaniego. El humor popular, como dice Mikhail

---

<sup>200</sup> Esta retórica mecanicista de Bergson, es interesante contrastarla con la de Freud pues del contraste resultan dos respuestas al capitalismo industrial. Freud elabora toda una teoría capitalista sobre el chiste al decir que hay una ‘ganancia’ de placer que se obtiene ante el ‘ahorro’ del ‘gasto psíquico’ mientras que la filosofía anti-mecanicista de Bergson ataca todo lo mecánico por falso y mezquino (45).

Bakhtin, así como degrada regenera: “it is difficult to say where praise ends and where condemnation starts” (11, 294).

En su *Fenomenología del relajo*,<sup>201</sup> el filósofo mexicano Jorge Portilla encuentra que el humor es paralelo a la religión en tanto ambos buscan trascender el patetismo de la vida, sólo que el humor lo logra tomando distancia con la risa.<sup>202</sup> Para Portilla, la ironía es una búsqueda de la verdad, escrita en clave, que debe desenmascarse<sup>203</sup> mientras que el relajo es un desorden sin teleología. En la filosofía marxista y cristiana de Portilla, el humorista y el irónico son personajes positivos que se contraponen al relajiento y al ‘apretado.’

El apretado es un personaje que actualiza en sí mismo la idea de valor. Este sujeto “se niega a advertir la distancia entre ‘ser’ y ‘valor’” (87). Su aspecto no sólo muestra sus propiedades (bienes) sino su propiedad (compostura), lo que crea una distinción con el mundo (los que carecen de bienes y compostura). Portilla anota que el ‘ser valioso’ no puede existir sin los otros: “el apretado está condenado a hacerse presente ante los otros en busca de su reconocimiento... Todas sus acciones están orientadas hacia esta lectura perpetua de sí mismo en el otro-espejo” (90). El apretado

---

<sup>201</sup> Considerando que la *Fenomenología del relajo* se escribe a fines de los años cuarenta en México, es posible ver en ella cómo el relajo que tanto ataca Portilla es el ‘relajo’ aprovechado por los ‘apretados’ tras el fracaso de la Revolución mexicana para afirmarse en el poder. Por eso la descripción del ‘apretado’ que da Portilla es la descripción del burócrata. Portilla habla desde un momento en el que las luchas obreras y campesinas del cardenismo han fracasado y se ha instalado el presidencialismo de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés con todo un aparato burocrático de ‘apretados.’

<sup>202</sup> El humorista, según Portilla, niega la adversidad al reírse, hace suya la miseria del hombre: “El humor es una actitud del estilo estoico que muestra el hecho de que la interioridad del hombre, su subjetividad pura, nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que ésta pueda ser; muestra que el hombre nunca puede ser agotado por su circunstancia” (75). En el humor hay un hiato entre el sujeto y el objeto “Sólo se puede reír si se guarda distancia de aquello que se ríe” (81). Así como en lo abyecto el asco salva al sujeto de su propio cuerpo, en el humor, la risa salva al sujeto de su propia miseria. La risa, dice Portilla, es “el goce infinitamente denso de la infinita seguridad de lo racional y del valor frente a la amenaza de lo absurdo y la posible degradación de los valores” (48).

<sup>203</sup> La ironía para Portilla es “inmanente a una conciencia que juzga y que advierte la distancia entre la posible realización de un valor y la realidad de quien pretende llevarla a cabo” (65). En la ironía, dice, la atención no está en la proposición sino en el objeto de la proposición (67). Al final, lo que busca la ironía al apuntar al objeto es la verdad sobre el objeto, así la ironía muestra, según Portilla, “una voluntad de verdad” (69).

se asienta sobre la idea de propiedad y de orden. El apretado teme a los ‘alzados,’ a los ‘levantados’ porque se alzan o levantan en lugar de abajarse ante él y ante el orden. El apretado aunque no siempre sea ‘bueno’ siempre está del lado del bien. Él es el arquetipo del censor.

El relajiento, por otro lado, se desolidariza completamente de todo valor y de la idea de valor.<sup>204</sup> El relajo, dice Portilla, es “no comprometerse ante la exigencia que emana del valor presente” (21). Para Portilla el relajo es autodestructivo, es “la supresión de todo futuro,” “la negación del pasado inmediato” y “una mera negación del presente” (39). El relajo vuelve al hombre en un sujeto amoral y ahistórico. Frente al ‘apretado’ y el relajiento, el ironista y el humorista son, para Portilla, ‘hombres morales’ porque buscan la verdad o aceptan la verdad ‘sin aspavientos’ y pertenecen a un estrato ‘superior’ frente a los otros (78-79).<sup>205</sup>

A la luz de la filosofía de Portilla, es posible decir que Samaniego es un humorista y un ironista, pero también un relajiento y es precisamente el relajo lo que empaña la política anticlerical o proclerical en el *Jardín*. Samaniego es un humorista porque trasciende con la risa el patetismo de la vida. Más que ver el drama de las relaciones sexuales y amorosas, establece una distancia entre lo que se ve y el que ve y esa distancia se somatiza en la risa. La risa disuelve el abuso de la sollicitación en el confesionario, la pena del hombre que debe recuperar sus calzones ‘manchados’ de la escena del adulterio, la pena del esposo cornudo que debe entregárselos. La risa

---

<sup>204</sup> Al relajo lo define siempre en términos negativos: como algo que ‘embrolla,’ que nos ‘encierra,’ que ‘oscurece,’ que hace todo ‘dudoso,’ que ‘impide,’ que ‘fracasa,’ que es ‘irresponsable,’ que ‘mata,’ que ‘niega,’ que ‘esteriliza,’ que ‘corroe,’ que ‘aniquila,’ que ‘cancela.’ Para Portilla el relajo es “una negación pura y simple” (86).

<sup>205</sup> El humorista, dice, se “tiñe de un escepticismo de rango superior” y “se abre a un tipo de comunidad superior” (80).

desplaza el drama y pone un velo que es la comedia, que se enfoca en la forma de decir las cosas y no en el contenido de las mismas.

El *Jardín* también es irónico pues la ironía descorre el velo de una pretensión. La pretensión es que los clérigos obedezcan el voto de castidad y la ironía reside en convertir al clérigo que ha hecho voto de castidad en el protagonista de toda aventura sexual. Al correr el velo de la ironía, se evidencia que no hay una correspondencia entre el voto de castidad y los actos de los clérigos. En este momento puede pensarse que Samaniego está en la búsqueda de una verdad: la hipocresía de la clerecía—lo que podría ser anticlerical—pero Samaniego parece argüir que el voto de castidad va en contra de la naturaleza humana y que la institución eclesiástica falla en comprender que los clérigos—nos decía Góngora—son también carnales y tienen deseos sexuales. Al mostrar la desobediencia de los clérigos, el *Jardín* no ataca a los eclesiásticos sino las políticas sexuales de la Iglesia.

Finalmente, el *Jardín* es relajiento porque carece de teleología. Hay en esta colección de poemas una total desolidarización del valor (de la castidad eclesiástica, del respeto al clérigo) y una invitación a la comunidad a desolidarizarse repetidamente con cada lance amoroso clerical. No hay un compromiso en el *Jardín* con ningún partido, hay una ausencia de la condena así como una ausencia del apoyo. Hay una risa tendenciosa, sí, pero también inocua que sólo busca la descarga del placer.

En el *Jardín* hay una suspensión de todo compromiso (a favor, en contra) y esta suspensión vuelve este conjunto de poemas en una obra ‘relajienta,’ chabacana, amoral. Es posible que la ‘contaminación’ de lo popular y el humor sean los factores que impidan que haya una toma de partido del ilustrado Samaniego, pues su exceso e inestabilidad mantienen a la obra fluctuante, ateleológica. El relajo que gobierna el *Jardín* suspende toda política monovocal y vuelve este texto tímido e irreverente,

inocuo y tendencioso, eufemístico y disfemístico, erótico y pornográfico. Cuando la literatura no toma partido, dice Jacques Rancière, lleva a cabo un acto liberador e igualitario pues permite a todos sus interlocutores sentir la libertad de no seguirlo y tomar el partido que mejor les parezca (40). De la misma manera, el *Jardín* nos libera de tener una sola posición y nos ofrece simultáneamente atacar o salvar al ‘padrecito.’

### El “Chuchumbé” y el “Jarabe Gatuno” novohispanos

El “Chuchumbé” y el “Jarabe gatuno” fueron los únicos dos sones prohibidos por edicto en la Nueva España durante todo el período inquisitorial. El censor condenó ambas canciones por su letra irreverente—muchas veces pornográfica—, por sus bailes sugestivos—que eran una ‘cita’ de lo erótico—y por el color y el oficio de las castas que se reunían en la fiesta secular. Lo pornográfico, lo erótico y el cuerpo signado por la clase y la raza aparecieron como obscenos en la mirada del censor. En las letras del “Chuchumbé,” no obstante, el obsceno es el clérigo pues esta canción representaba burlescamente al estado eclesiástico. La primera copla, que apareció en el edicto, representaba a un clérigo exhibicionista que pretendía seducir a cualquier transeúnte:

En la esquina está parado  
un fraile de la Merced,  
con los hábitos alzados  
enseñando el chuchumbé [pene]. (294)

En esta canción hay, además, un breve censo prostibulario que nombra a la ‘fornicadorita,’ la ‘meneadora de culo’ o la ‘puta en cuaresma.’ Este censo nos remite a la *Carajicomedia*, el *Arte de las putas*, la *Guía de forasteros* y el *Manuscrito de Juan Fernández* que también nombran a las mujeres públicas con epítetos. Por la

representación sexual y el censo prostibulario, podemos considerar que la letra del “Chuchumbé” es pornográfica. Sus bailes, por otro lado, son alusivos. Los bailes del “Chuchumbé” o del “Jarabe gatuno”—como otros bailes del circuito caribeño, el merecumbé, el paracumbé o la cumbia—eran bailes que aludían a los actos sexuales pero no eran literales, eran una cita de lo erótico.

En la persecución y la prohibición del “Jarabe gatuno,” el inquisidor censura el baile más que la letra. La letra del “Jarabe gatuno” es más eufemística que la del “Chuchumbé.” En la campaña en contra del “Jarabe,” lo que es obsceno es el baile. Esta es la última canción y baile prohibidos por edicto en la Nueva España y la campaña en su contra muestra la ira con la que responde el censor a la excitación sexual que promueven estos bailes. Los textos represivos (el bando del virrey o el edicto inquisitorial) muestran cómo el discurso de la censura se mimetiza con el discurso censurado pues imita sus motivos, en este caso, el del infierno.

El “Chuchumbé” fue la primera canción prohibida por edicto en la Nueva España en 1766, aunque no fue la primera canción denunciada o perseguida.<sup>206</sup> La denuncia vino de Veracruz en septiembre de 1766, el edicto se redactó en octubre de ese mismo año y hubo cuatro denuncias en 1767 en contra de once personas, seis hombres—la mayoría de ellos soldados—y cinco mujeres. Las denuncias van en contra de Juan Soler, Simona y Ana, María Ignacia Fresco y el organista de la catedral de Xalapa, quien lo tocó en medio de la misa, justo cuando el padre levantaba la ostia,

---

<sup>206</sup> Desde 1735 se denuncia en México la “tonada nueva que el vulgo llama el Catiteo” que habla de los amores de san Juan y san Pedro “San Juan tenía una dama, / san Pedro se la quitó” (AGN, Inq. 1175.36.379-382). Ese mismo año se denunció en Irapuato la “Sarambadilla”—una derivación de la zarabanda—en la cual “un fraile dominico” con una doncella “jugaron aquel juego que llamamos nosotros la camisa” (AGN, Inq. 858.1.81-134). Esta zarabanda aparece en Panamá desde 1539. Maya Ramos Smith comenta que en 1583, en España, se propinaban 200 azotes a quien la bailara (142). María Cruz García de Enterría cita una zarabanda de 1603 que habla de los azotes “nadie cante zarabanda / y si alguno la cantare / con las espaldas repare, / es premática y no cuento... / y a todos está mandado / que no canten zarabanda / y por la corte se manda / y fue en consejo ordenado / y si alguno se desmanda, / por valiente y la cantare, / con las espaldas repare” (140).

en un acto desafiante dentro del recinto sagrado (AGN, Inq. 1181.3.123). A los hombres y las mujeres se les denuncia por haber cantado o bailado la canción pero, en el caso de las mujeres, porque llevan una vida ‘disoluta’ y tienen relaciones extramaritales con soldados.

La prohibición por edicto del “Chuchumbé” inicia una campaña del estado eclesiástico en contra de las canciones y los bailes novohispanos en la segunda mitad del siglo XVIII. Después del “Chuchumbé,” dice Antonio Robles Cahero, hay al menos 43 bailes perseguidos entre 1766 y 1819. Entre ellos sobresalen: el “Chuchumbé,” el “Animal,” el “Pan de manteca,” la “Cosecha,” “Pan de jarabe,” “Sacamandú,” “Jarabe gatuno,” “Torito,” “Vals,” entre los que tienen más de una denuncia. De todos estos bailes, sólo fueron prohibidos por edicto: “Chuchumbé” y el “Jarabe gatuno” (63).

En este caso la censura, como dice Michel Foucault, fue una “incitación regulada y polimorfa hacia el discurso,” pues la prohibición generó canciones mucho más escandalosas que las precedentes y la Inquisición tuvo que registrarlas en el archivo (preservándolas) y publicitar lo prohibido a través del edicto (*La historia de la sexualidad* 46). Solange Alberro comenta que, en el caso de los judíos en la Nueva España, el edicto “se transformó en agente difusor” (419) pues publicitaba lo que no debía hacerse al enseñar a los judíos nuevos ritos. De la misma manera, el edicto difundió los nombres de las canciones que no debían cantarse por todas las latitudes.

La campaña inquisitorial en contra de las canciones novohispanas se diferencia de la campaña en contra de las peninsulares porque ésta última fue mínima. Carlos III reprimió los géneros teatrales favoritos del gusto popular (los autos sacramentales y

las comedias de magia y de santos) pero permitió la fiesta de los toros,<sup>207</sup> las romerías o los bailes de máscaras (durante el gobierno del conde de Aranda).<sup>208</sup> En España, la fiesta popular fue vigilada pero poco perseguida. No obstante, hubo un cambio con Carlos IV, especialmente tras la disolución de la Inquisición por José Bonaparte en 1808, pues muchas canciones que criticaban la monarquía, la Iglesia y la Inquisición fueron prohibidas tras la Restauración en 1814. En este periodo, la canción ‘obscena’ es la canción política,<sup>209</sup> como la del “Potrito” en 1819 (por “indecente y obsceno”), una canción que, al parecer, se interpretó como si fuera una metáfora de la decadencia del imperio (AHN, Inq. 4485.20).<sup>210</sup>

A principios del XIX, la censura inquisitorial en la península se debilita porque la monarquía permite la circulación de obras que el inquisidor condena,<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> La fiesta de los toros fue polémica en el siglo XVII y terminó por considerarse fiesta nacional en el XVIII, como dice Jovellanos en su *Memoria sobre los espectáculos*.

<sup>208</sup> En *El carnaval*, Julio Caro Baroja dice que los bailes de máscaras fueron prohibidos en 1716 y en 1745 (155). No obstante, en 1767 el baile de máscaras tuvo el patrocinio del conde de Aranda, quien los hizo por espacio de seis años en el Coliseo del Príncipe y el de los Caños del Peral reuniendo hasta 3500 personas. Se programaban desde la Navidad hasta la Cuaresma e iban de las ocho de la noche hasta las cuatro de la mañana. En ellos se bailaban minués y contradanzas. Pero en 1773 Carlos III los prohibió, primero en Cádiz y luego en todo el imperio (66).

<sup>209</sup> La Inquisición de Logroño previene al tribunal de México sobre canciones como el Carolino, la tonadilla “Marica tráeme” (de “un soldado... [que] vio bajar del cielo la Constitución”) y la “Proclama de la cachucha” (AGN, Inq. 1459.10.408). Asimismo, a principios del XIX, la canción “Trágala” es estandarte de los constitucionalistas pues habla de quemar a los frailes y decirles que traguen la constitución: “Traga la constitución traga también el congreso... trágala que no hay remedio” (BNE, T/5940,16). En 1821 el panfleto *Escollos en el océano político donde naufragan los tribunales se pronuncia* porque “aboliesen el uso de una cantinela tan poco digna de la nobleza española y cuyos efectos pueden producir una desunión de clases que conducirá a la nación a grandes desastres... Os pido que se destierre de vuestros labios esa canción del ‘Trágala’” (BNE, R/61748).

<sup>210</sup> La canción del “Potrito” habla del éxito y la decadencia de un potrito y parece haber tenido una lectura política. El potrito tiene “crines muy buenas,” es “altivo,” “gallardo,” “ligero,” “veloz,” “afable,” “corre, trota, galopea, brinca, pero también juega.” Desgraciadamente, tras llevarlo al ‘prado’ el potrito “dio una mortal caída” y “ya no galopea / ni brinca ni corre y poco se menea,” lo recetan, lo median, pero el potrito pierde todo su valor (“por él no dan un real... ya quien le ve le desprecia... que de mucho ahora es nada”) y por eso la moraleja es ‘sujetar’ a los potros para que no se repita la experiencia.

<sup>211</sup> Prueba de ello es el permiso que da la monarquía al poema del “Taranlerá,” denunciada a la Inquisición en 1806 por “obscena y provocativa” y en la cual se habla de los escarceos sexuales de dos amantes fortuitos en una canción que tiene mucho de copla infantil. En ella el yo poético habla de

mientras que en la Nueva España la Inquisición y la monarquía se alían en la prohibición del “Jarabe gatuno,” pues en su contra sale un edicto y un bando del virrey. Asimismo, hay que notar que en la península lo que circula es la canción impresa de los puestos de ciegos mientras que en la colonia—que tenía mayores dificultades para los permisos de impresión—sólo hay canciones orales. Esto determina que la censura peninsular sólo recoja ejemplares mientras que en la colonia, el inquisidor vaya en contra de los que bailan o cantan o—en el caso del “Jarabe gatuno”— en contra incluso de los espectadores.

Las diferencias en los medios de circulación en los dos espacios geográficos implican la necesidad de dos tipos de censura: la peninsular que recoge el ejemplar y lo manda a calificar y la colonial que registra los versos que dan los informantes o las personas denunciadas por cantar o bailar. Gradualmente, en la colonia, tanto la monarquía como la Inquisición se dieron cuenta de que las canciones eran un ‘mal necesario’ y comenzaron a permitir las, despenalizando las fiestas seculares y obteniendo beneficios económicos a través de los permisos que expedían para tales fiestas, como muestran los recibos de Xochipala, Zumpango del Río o Huiziltepec que pagaron sus fiestas o fandangos (AGN, Tribunal de cuentas 25.19.1830 o 25.34.439-71o 34.4.36-66).

El “Chuchumbé” es importante porque inicia la campaña eclesiástica en contra de las manifestaciones culturales populares y porque condensa las principales

---

Juaquinita que “ignoraba del taranlarerá” y a quien el poeta le propone jugar al “taranlará.” Él poeta y Juaquinita ‘juegan’ y” tras acabar una “mano,” “la niña pidió placentera: / ‘Yo quería más taranlarerá’ y juegan más hasta que el poeta dice: “yo ya estaba sin taranlará, / yo la dije: ‘No tengo más cartas’ / y ella entonces me dice muy fiera: / ‘Miren qué hombre de taranlarera, / que no tiene más taranlará” (AHN, Inq. 4459.3). La otra canción denunciada por “obscena” y permitida por la monarquía es la “Confesión de la niña” que muestra la confesión de una joven que excita poco a poco a su confesor (AHN, Inq. 4450.4). Ambas canciones fueron denunciadas a la Inquisición y el inquisidor quiso prohibirlas pero sus causas se suspendieron porque en ambos casos, estas publicaciones (los cantares de ciego) “se publican con anuencia del gobierno y de la policía” (AHN, Inq. 4450.4).

preocupaciones que el censor tenía al respecto de ellas. En la mirada del censor o del clérigo lo obsceno fueron las letras de las canciones, los bailes sugestivos y la clase y la raza de las personas que cantaban o bailaban. El proceso en contra del “Chuchumbé” inicia en septiembre de 1766 con la denuncia del fraile mercedario Nicolás Montero, quien envió al Tribunal de México una carta, donde confiesa que:

... lastimado del grave daño que causa en esta ciudad, particularmente entre las ahora doncellas, un canto que vea extendido por esquinas y calles de esta ciudad y llaman el Chuchumbé, por ser sumamente deshonesto... sus palabras y modo de que lo bailan... suplico a vuestra señoría se digne atajar el mucho escándalo y ofensas que contra su dicha majestad resultan... recogiendo los muchos versos que se han escrito y los rosarios y vestidos que hay a la moda diablesca por ser un abuso infernal. (AGN, Inq. 1052.20.292)<sup>212</sup>

En esta denuncia aparecen la rápida expansión de la canción y el baile por la ciudad; el peligro que supone para las ‘ahora doncellas;’ la noción de *crimen majestatis* y la relación entre la disipación festiva y la vestimentaria (los vestidos a la diablesca).<sup>213</sup> El fraile dice que el “Chuchumbé” ofende a la majestad que es el inquisidor (“ofensas que contra su dicha majestad resultan”) y que cantar o bailar esta canción es un *crimen majestatis*. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault dice que en el *crimen majestatis* u ofensa contra la soberanía del rey, el delincuente “ataca al soberano... ya que la ley vale por la voluntad del soberano” (53). Si el delincuente ataca la figura de poder que encarna la ley que es, aquí, el inquisidor, su corrección debe ser una venganza personal del inquisidor; y de este modo un delito público se vuelve un asunto privado.

---

<sup>212</sup> Todas las notas de la denuncia, el seguimiento y las coplas vienen de este documento.

<sup>213</sup> Los rosarios y vestidos a la diablesca eran unos rosarios de cuentas rojas, amarillas y negras, y los vestidos a la diablesca, disfraces. En la denuncia del mercedario se dice que los colores crean “mala combinación... [por] no ser colores de uniformidad,” es decir, que hasta la combinación cromática debía ser regulada (298v).

El 23 de septiembre de 1766 el mercedario envía los 37 versos octosílabos (18 cuartetos y 19 estribillos pareados) y al leer la primera copla vemos por qué se sintió especialmente interpelado,<sup>214</sup> ya que esta copla muestra una doble impropiedad: además de la exhibición pública de los órganos genitales, la exhibición la hace un personaje que ha hecho voto de castidad:

En la esquina está parado  
un fraile de la Merced,  
con los hábitos alzados  
enseñando el chuchumbé. (294)

El fraile exhibicionista es un solicitante de sexo, no de sus hijas en el confesionario, sino de cualquier transeúnte.<sup>215</sup> Además del mercedario exhibicionista, hay otros frailes que aparecen en las coplas del “Chuchumbé” como ávidos de sexo:

El demonio del jesuita,  
con el sombrero tan grande,  
me metía un zurriago  
tan grande como su padre.

Esa vieja santularia  
que va y viene a San Francisco;  
toma el padre, daga el padre,  
y es el padre de sus hijos.

¿Qué te puede dar un fraile,  
por mucho amor que tenga?  
Un polvito de tabaco  
y un responso cuando mueras. (294)

---

<sup>214</sup> Aunque no podemos establecer ninguna relación entre la canción y la vida del fraile, es necesario añadir que en 1781 se denunció al mercedario Nicolás Montero por solicitante (AGN, Inq. 1288.9.1-134). En la primera audiencia de 1786 Montero argüía que “Dios le mandaba que no pecara, que no le mandaba que se confesara” (AGN, Inq. 1268.12.251). Estuvo dos años en prisión de 1786 a 1788 (AGN, Inq. 1538.3). Con Montero, los inquisidores fueron severos pues normalmente a los solicitantes se les privaba de confesar por algunos meses pero, para Montero, la privación de confesar fue perpetua.

<sup>215</sup> El exhibicionismo de los clérigos lo documenta Alejandro en España en los casos de fray Diego Jiménez, profesor de vihuela, que llegó a enseñar a su alumna María Suárez “sin calzones y sólo cubierto con el hábito y entrando en la casa de ella, se levantó los hábitos y mostró sus partes impuras” (46); y en el de fray Tomás de san Alberto que le pedía a la religiosa, Josefa de la Concepción Herrera, que le enseñara el ‘noli me tangere’ (el ‘no me toques’) y para animarla le enseñaba el propio (107).

En la primera copla se dice que un jesuita metía un zurriago (otro sinónimo de pene) del mismo tamaño que el padre del jesuita, es decir, el jesuita metía un pene hiperbólico. Además, hay una referencia a su enorme sombrero, que puede interpretarse, en el contexto de esta copla, como un enorme prepucio en consonancia con el enorme pene. En esta copla, el cuerpo masculino se magnifica. La segunda copla expone el intercambio sexual como si fuera un juego de ‘toma y daca’ entre una beata y su padre confesor, jugando con la ambivalencia del término ‘padre’ que refiere tanto el espiritual como el genético. Finalmente, en la última copla se presenta al fraile como si fuera un ‘mal partido’ pues no tiene nada que ofrecer más que rezos y tabaco. Esta voz que entra en competencia con el fraile puede ser la del soldado (pardo) que también aparece como ‘voz poética’ en el “Chuchumbé” y que, al igual que los frailes, también busca seducir a las mujeres. En suma, la burla en el “Chuchumbé” va en contra de los frailes: los mercedarios son exhibicionistas, los jesuitas hiperbólicos y los franciscanos padres espirituales y progenitores.

Al caricaturizar a los clérigos, el “Chuchumbé” ofrece una visión de la sexualidad clerical que se inclina hacia el vilipendio. El “Chuchumbé” es una canción en la cual hay una competencia entre hombres—frailes y soldados principalmente—por la posesión de la mujer (“¿Qué te puede dar un fraile...?”), ello establece una guerra fálica entre varios tipos de ‘chuchumbés.’ El falo es central en esta canción pues, como podemos ver por el título y la primera copla, “Chuchumbé” es el pene. “Chuchumbé” es, además, un pene signado por la raza pues el término es una voz afrocaribeña que proviene de la raíz bantú ‘cumbé’ que refiere ombligo y que ha dado en el circuncaribe numerosas voces relacionadas con la danza y la música como

cumbia, paracumbé o merecumbé (Aguirre Tinoco 9).<sup>216</sup> En el “Chuchumbé” hay un deslizamiento semántico y lo que era el ombligo refiere el pene:

Que te pongas bien, que te pongas mal,  
con mi chuchumbé te he de aviar;  
y si no te aviare, yo te aviaré  
con lo que le cuelga a mi chuchumbé. (294)

En este estribillo, el chuchumbé es el pene en el acto de la penetración y dice la voz poética que si no es suficiente para abastecer a la mujer se ha de recurrir a los testículos (“lo que le cuelga”). Además de la palabra ‘chuchumbé’ hay en las coplas otros sinónimos del pene como pija, verinduaga o zurriago. La representación de la sexualidad clerical y la centralidad del pene vuelven esta canción literal y explícita. Al hablar de la sexualidad clerical, el “Chuchumbé” ofende a la Iglesia y al estado eclesiástico. Al reiterar el protagonismo del pene, el “Chuchumbé” busca ser obsceno pues expone públicamente un órgano que, por convenciones sociales, debe cubrirse. Asimismo, el “Chuchumbé” es pornográfico porque ofrece un breve censo prostibulario:

Sabe vuestra merced, sabe vuestra merced,  
que ‘la puta en cuaresma’ le han puesto a vuestra merced.

Sabe vuestra merced, sabe vuestra merced,  
que ‘meneadora de culo’ le han puesto a vuestra merced.

Si vuestra merced quisiera y no se enojara,  
‘la fornicadorita’ se le quedara. (295)

En los estribillos, el acto de ‘nombrar’ las mujeres las vuelve mujeres públicas. Nombrarlas ejerce una violenta dominación masculina. En otras coplas, hay una voz

---

<sup>216</sup> El dialecto africano invadió el español desde el siglo XVI. Margit Frenk documenta una ‘ensalada’ de 1540 con sonoridades bantúes y yorubas como muestra el estribillo: “San sabeya /gururumbé / alangadanga / gugurumbé” (45). En la BNE hay unas *Flores del Parnaso* de 1708 que documentan un “Baile del Paracumbé a lo portugués” (BNE 121) y en una colección del siglo XIX aparece el “Chungo de la Habana” con términos como “a la zungaramandunga mandinga andanza, / a la zugaramandunga la muchitanga, / a la zungaramandunga los canelones, / a la zaramandunga los barricones” (BNE, T/9025).

poética femenina que denuncia la dominación masculina, especialmente en el ámbito del matrimonio. Esta voz expone la dependencia económica de las mujeres, el abandono de sus maridos o la felicidad que les produce deshacerse de ellos, después de haberlos sufrido tanto:

En la esquina está parado  
el que me mantiene a mí,  
el que me paga la casa  
y el que me da de vestir.

Mi marido se fue al puerto  
por hacer burla de mí;  
él de fuerza ha de volver  
por lo que dejo aquí.

Mi marido se murió,  
Dios en el cielo lo tenga  
y lo tenga tan tenido  
que acá jamás nunca vuelva. (295)

La primera copla muestra la total dependencia económica de la mujer. La segunda, habla del continuo desamparo que padecían las mujeres en la sociedad novohispana, pues eran fácilmente abandonadas y no podían mantenerse por sí mismas porque no podían trabajar. En esta copla el yo poético femenino confía en que el hombre ha de volver, pero no por ella como sujeto sino por ella como objeto, es decir, por su sexo (“lo que tengo aquí”). Finalmente, la tercera copla habla de la viuda que celebra deshacerse del marido pero también sugiere que la vida de esta mujer con él fue miserable. En las coplas de voz femenina se manifiesta una consciencia pero es la consciencia de la mujer impotente, que se queja, que se resigna, que no encuentra ninguna salida. No podemos saber quién compuso estas coplas pero podemos establecer una correspondencia entre el yo poético femenino que se atisba en ellas y las mujeres que fueron denunciadas ante la Inquisición por bailar o cantar el

“Chuchumbé,” porque estas mujeres también parecen conscientes de su difícil situación y de la necesidad de ser independientes económicamente, aunque el medio para ello sea el doméstico burdel.

Recordemos que en la denuncia del mercedario, las mujeres eran las personas que el inquisidor debía proteger del peligroso “Chuchumbé” (“el grave daño que causa en esta ciudad, particularmente entre las ahora doncellas”). No obstante, dos de las cuatro denuncias son en contra de mujeres que supuestamente bailaron y cantaron el “Chuchumbé.” Las dos denuncias muestran que las mujeres patrocinaron la fiesta y que llevaban una vida sexual, que los denunciantes consideraban inapropiada. También, en los dos casos, hay una intención de desalojar a estas mujeres de su habitación. La primera denuncia es la del 22 de julio de 1767 y la hace el presbítero Agustín de Medrano (de 26 años) en contra de las españolas María Simona y Ana María por haber cantado el “Chuchumbé” y tener compañía nocturna de soldados en su casa (AGN, Inq. 1065.3.13-20, todas las citas de la denuncia vienen de este documento). Dice Medrano que aunque “no percibió las voces del canto... sí el son y baile y que a esto acompañaban algunos soldados” (14). En su testimonio, Francisca Contreras llama a Simona y Ana “mujercillas... distraídas de ropa” que dan “mucho entrada... a toda clase de soldados” y menciona que una vez los vecinos las regañaron por las fiestas que hacían y que ellas les contestaron que “todas eran viejas en la casa y ellas muchachas y bonitas [y] se querían alegrar.” Otro vecino, Sebastián Garcés vuelve a mencionar las “frecuentes visitas y entradas y salidas de soldados, especialmente de noche” y dice que sus “cantinelas... no las entendió bien por estar medio sordo.”

La indeterminación se repite en todas las denuncias: Medrano no oyó la letra, Garcés está sordo pero todos confirman que Simona y Ana bailaron y cantaron el

“Chuchumbé.” En realidad, esta denuncia es un pretexto para evidenciar el burdel doméstico que tienen las españolas, un burdel que no tiene un imperativo necesariamente económico pero en el cual parece haber relaciones fuera del matrimonio y fiestas. Cuando Simona y Ana son convocadas dicen “no haber cantado los tonos, sones y cantares que se dice” y que si alguien lo hizo, fue “una prima de ellas, María Josefa Guevara... y que esa tomó una vihuela y cantó el ‘Chuchumbé’ y otros diversos sones sin cooperar ellas al canto.” Cuando Guevara compareció “negó haber cantado el referido son” y con estas negaciones se terminó el caso. Con la denuncia en contra de Simona y Ana vemos que los denunciantes sancionan el burdel doméstico, la presencia de los soldados y también vemos una voz femenina que participa en el performance de la canción.

La segunda denuncia es la del bachiller José Antonio Pérez de Borda en contra de su vecina, Juana Gertrudis López o María Ignacia Fresco, una viuda con dos hijos que, según Pérez de Borda, cantó juntó con el sargento “Joseph Laya la glosa o copla ‘En la esquina está parado un fraile de la Merced’” (AGN, Inq. 1019.3.385-387). Este sargento, dice Pérez de Borda, “asiste con frecuencia en el cuarto de la nombrada María Ignacia.” De nuevo, en la denuncia se sanciona el comportamiento sexual de la mujer. El bachiller dice que, a pesar de que ha regañado a Ignacia y a otras dos mujeres, han vuelto a cantar el “Chuchumbé” “después que la expresada María Ignacia enviudó.” Pérez de Borda parece vengar la memoria del difunto al criticar la poca seriedad de la recién viuda. Esta poca seriedad es la misma de la copla:

Mi marido se murió,  
Dios en el cielo lo tenga  
y lo tenga tan tenido  
que acá jamás nunca vuelva. (295)

La acusación de Pérez de Borda en contra de María Ignacia Fresco es un pretexto para imponer vigilancia en la conducta sexual de la mujer. Al igual que con Simona y Ana, Pérez de Borda logra desalojar a María Ignacia de su casa. Y se repite en este proceso, la negación de la mujer, quien “a todo se mantuvo negativa” y fue, como los otros, “áspera y severamente reprehendida *ad cautelam*.” De nueva cuenta, la vida sexual y las relaciones de una mujer con la milicia son el foco de los denunciantes.

La mayoría de las mujeres denunciadas parecían tener relaciones extramatrimoniales con la milicia. Junto a los clérigos y las mujeres, en la letra del “Chuchumbé” y en los testimonios de los denunciados aparece constantemente la milicia. Esta milicia se conformaba en el siglo XVIII primordialmente de las castas afroestizas (morenos, pardos y mulatos). Ben Vinson III y Christon Archer dicen que entre 1670 y 1762 el número de soldados pardos en la colonia se duplicó y a mediados de siglo, 175,000 de los 200,000 elementos que defendían las costas y la frontera eran afroestizos (332).<sup>217</sup> En las coplas del “Chuchumbé,” junto al mercedario exhibicionista y al jesuita hiperbólico, aparece un soldado hipersexual:

Me casé con un soldado,  
lo hicieron cabo de escuadra  
y todas las noches quiere,  
su merced, montar la guardia. (295)

---

<sup>217</sup> Durante los siglos XVI y XVIII, muchos esclavos africanos que trabajaban en los ingenios de la costa del Golfo escaparon y se establecieron en quilombos y palenques en la montaña. En 1570 los cimarrones guiados por el jefe Yanga establecieron un enclave resistente al dominio español hasta 1609 (Sánchez Hita 261-316). Progresivamente, los cimarrones se volvieron los empleados de los ingenios azucareros y las haciendas ganaderas y, mezclándose con los indígenas, constituyeron un fenotipo social que hoy se llama *jarochos*, gentilicio que se forma a través de una metonimia pues como eran arrieros usaban jaras o garrochas (Pérez Montfort 24-27). En 1683, tras el ataque del pirata Lorencillo al puerto de Veracruz, la monarquía reclutó a los pardos y en general a las castas, para proteger el puerto de todo ataque por mar. Desde entonces hubo un regimiento de pardos que defendía las costas y que progresivamente fue instalándose en todo el imperio.

“Montar la guardia” es una metáfora militar del acto sexual. Esta copla muestra un soldado—presumiblemente pardo—como un ser sexualmente insaciable. En la letra del “Chuchumbé,” los soldados comparten la escena con los frailes y parecen competir con ellos por la atención de las mujeres (“¿Qué te puede dar un fraile?...”). En esta competencia, los soldados alardean sus mejores atributos:

Vente conmigo, vente conmigo,  
que soy un soldado de los amarillos. (295)

Los amarillos era un regimiento de la milicia parda en el siglo XVIII novohispano. El estribillo nos dice que si el soldado porta el color amarillo es un ‘buen partido,’ que el color amarillo es el signo de una situación ventajosa. Ben Vinson III habla de la importancia de los regimientos a partir de los colores que portaban y que se relacionaban con su color de piel. En México, por ejemplo, “*Pardos wore green and white uniforms with silver buttons... Morenos, by contrast, wore short jackets with blue collars and lapels*” (1995, 173). El precio del uniforme de los pardos era más caro que el de los morenos, lo que apuntaría a su mayor prestigio. En la copla, la voz poética del soldado nos dice que pertenecer a los ‘amarillos’ significa valer como persona y como casta, que el color amarillo es signo de su buena posición social y racial.

Los soldados pardos en la Nueva España del XVIII, dice Jason Frederick, eran “*weapons of colonial rule*” (28) pues defendían el virreinato de los ataques externos y las disidencias internas de indígenas y afroestizos. Vinson III habla del cambio que se instauró en la fisonomía del poder cuando los pardos comenzaron a patrullar el hospital y el palacio real en la ciudad de México, sustituyendo a los criollos o españoles: “*the soldiers, metaphorically speaking, assumed a type of control*” (176). Frente a otras castas y oficios, el soldado pardo gozó de cierta movilidad social pues

sus regimientos tenían coroneles, sargentos y capitanes pardos, además de privilegios como las preeminencias (exenciones de tributos para ellos y sus familias), exenciones de obligaciones civiles y tratamiento en cortes marciales (480). Pero en 1789, en un ambiente de sospecha de su lealtad, el virrey Revillagigedo emprendió una campaña en contra de las castas para reducir su número en la milicia y en 1792 dismanteló los batallones de pardos de México y Puebla. Aunque estos soldados mandaron cartas al rey no lograron nada, a diferencia de los batallones de la costa o la frontera que fueron reinstaurados.<sup>218</sup>

La presencia de los soldados (pardos) en la letra del “Chuchumbé” y en las denuncias en contra de los cantantes o bailadores, añade a la persecución inquisitorial en contra de esta canción una dimensión racial y de clase. Esta dimensión racial aparece en relación con el baile sugestivo. El comisario de la Inquisición de Veracruz, Francisco de Herrera, dijo en su testimonio al Santo Oficio de la ciudad de México que el peligro no sólo era la letra de la canción sino el baile sugestivo y la reunión de las castas. El comisario dice que el “Chuchumbé” lo bailan hombres y mujeres:

... con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven, por mezclarse en el manoseos de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga. Bien que también me informan que esto se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos y sí soldados, marineros y broza. (AGN, 1052.20.298)

El comisario expresa su preocupación por la proximidad entre los cuerpos (“tocamientos... dar barriga con barriga”) de las personas que pertenecen a la capa

---

<sup>218</sup> En 1766 el alcalde mayor de San Luis Potosí consideraba que la milicia (de pardos, coyotes, lobos, morenos, mulatos) era “una multitud desordenada, un asilo de vagos y desempleados” (Archer 234). El virrey Revillagigedo pensaba que el negro había “afeado y empeorado la casta india y había sido el origen de tantas castas deformes” (Archer 236). El subinspector general de Puebla, Pedro Gorostiza los consideraba “la gente más viciosa de México y Puebla” (Archer 239). Aunque los regimientos de Puebla y México escribieron: “que aunque somos pardos en color, somos de corazón noble y estamos dispuestos a sacrificar nuestras vidas por el rey,” no obtuvieron ninguna resolución (Vinson 493).

más baja del cuerpo social (“mulatos y gente de color quebrado... soldados, marineros y broza”). El peligro es la proxémica corporal y la proxémica social. La gente de ‘color quebrado,’ ni blancos ni negros ni indios, es la ‘ciudad real’ que define Ángel Rama y que contrasta con la ‘ciudad letrada’ en donde se encuentran los comisarios, los clérigos y los inquisidores (‘blancos’).<sup>219</sup> Carlos Sigüenza y Góngora en el XVII llama a esta gente “plebe, tan en extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame” (citado en Rama 45). El comisario la llama ‘broza,’ es decir, residuo, el desecho que queda después de limpiar el campo pero ‘broza’ también significa el matorral, la maleza, lo indiferenciado. La mezcla racial crea ese sentimiento de estar a medio camino en la tonalidad de la paleta cromática y si sumamos la idea de desecho, podemos ver cómo la casta aparece en la visión del comisario negativamente; no obstante que fuera el ‘brazo del imperio,’ su milicia y su marina.

La preocupación por la raza se aúna a la preocupación por los movimientos del cuerpo, especialmente por el ‘zarandeo,’ un movimiento no controlado como el de los bailes de salón de la nobleza española. En su *Consulta... sobre las comedias, y bayles de contradanzas* de 1756, el dominico Antonio Garcés habla de la ofensa que hace la danza a Dios pues danzar va “contra nuestro Señor y contra tus almas en los encuentros de cuerpos con cuerpos, con gestos lascivos, con apretarse las manos, danzar es dar-azar,” es decir, darse a la incertidumbre (BNE, R/13763). Garcés establece la relación entre lo demoníaco, la mujer y el baile al citar el refrán “a la

---

<sup>219</sup> Ángel Rama dice que la ciudad letrada es “una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia (25). La ‘ciudad real’ “era el anillo urbano donde se distribuía la plebe formada de criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, mestizos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos que no se identificaban ni con los indios ni con los esclavos negros” (45).

mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo los debió de mostrar” (29-36); condena la ‘desnudez de las piernas’ del baile femenino y a las mujeres por ‘herir’ a Dios “con el pie en lo espiritual” (36). Como ha notado Susan Reed, la prohibición del baile apunta a “the significance of dance as a site of considerable political and moral anxiety” (596). El movimiento corporal provoca ansiedad sobre el movimiento social, especialmente ante quienes pugnan por el estatismo político.

El baile del “Chuchumbé” es sugestivo porque alude al acto sexual pero veladamente a través del contacto, no de los genitales, sino de lo que les resulta contiguo que es el vientre (“barriga con barriga”).<sup>220</sup> El ‘zarandeo,’ por su parte, es el espectáculo del cuerpo en movimiento que evoca las potencias (sexuales) del mismo. Las coplas de una “Tirana” peninsular de 1813 hablan de la excitación sexual que provoca mirar la danza: “Al mirar ese meneo, / ese cuerpo y esa gracia, / toditicas mis potencias / se me están haciendo agua; / cada vez que te veo / esa planta sandunguera, / a mí mismo yo me digo: / ‘Cuerpo mío, ten paciencia’” (BNE, MC/4197/2.51-53). Mirar el baile provoca en el espectador un placer estético que evoca el placer sexual. Un fandango de 1813 dice “Jaléate cuerpo bueno, / si quieres por un minuto, / y le darás a este cuerpo / ese ratito de gusto” (BNE, MC/4197/2.18). El cuerpo que baila goza y hace gozar, es un gusto para quien baila y para quien mira bailar.

En *Music in Cuba*, Alejo Carpentier comenta que el “Chuchumbé,” como el paracumbé o el zarambeque caribeños, “were always accompanied by the ‘kicking of the apron,’ the gesture of ‘the lifted skirt,’ the choreographed pursuit of the female by the male” (194). Carpentier dice que los bailes afrocaribeños evocan el rito de la

---

<sup>220</sup> Carpentier cita el testimonio del padre Labat, quien describe los bailes en Santo Domingo en 1698: “It looks as if they were striking each other in the stomach, though in fact it is only their thighs that touch. Then they draw back, turning in circles, with lascivious gestures. From time to time they embrace” (193). Asimismo habla de la umbigada, de origen bantú, que aparece entre los esclavos del Portugal y Brasil y que es “the impetuous collision of belly button with belly button” (195).

seducción con la insinuación de la falda que pega al hombre o con el simulacro de la persecución. Muchas mujeres fueron reprendidas por la Inquisición en la Nueva España por haber bailado sugestivamente, lo que nos dice que los inquisidores consideraron obscena la alusión que hace el baile del erotismo. En 1808 un denunciante acusa a la mujer conocida como la ‘Sargenta,’ porque “tuvo la vilantez de levantarse la ropa a medio muslo y enseñar sus asquerosas carnes” y confiesa que es “inexplicable la ira que excitó en mí semejante espectáculo, que a la verdad no hay voces con qué manifestarlo” (AGN, Inq. 1438.13bis.129-32). El baile de la ‘Sargenta’ excita la ira del denunciante—que tal vez no es más que un síntoma de su deseo de gozar a la mujer (“sus... carnes”) o de su frustración por no poder gozar el baile.

Al comisario de Veracruz lo escandaliza la proxémica corporal de un cuerpo social signado por la raza. Parece temer que los bailes sean el prelude de actos sexuales que crearían más seres indiferenciados (más ‘broza’) y, por lo tanto, una población más grande y difícil de controlar. El edicto de octubre de 1766 en contra del “Chuchumbé” prohíbe las “coplas... escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos” y el baile “no menos escandaloso y obsceno, acompañando con acciones, demostraciones y meneos deshonestos y provocativos de la lascivia.” En la persecución del “Chuchumbé” los denunciantes y los inquisidores consideran que lo obsceno son las letras y el baile pero también la reunión de las castas, es decir, de la clase baja y de sus varias razas.

En la denuncia y persecución del “Jarabe gatuno” persiste el baile erótico pero, a diferencia del “Chuchumbé” ya no hay una letra pornográfica, aunque sí sea disfemística pues el “Jarabe” habla del infierno y es blasfemo. La canción del “Jarabe” fue proteica pues se transformó de “Pan de jarabe” a “Jarabe ilustrado” y “Jarabe gatuno.” En 1802 la canción que se prohíbe por edicto es el “Jarabe gatuno,”

un avatar del “Pan de Jarabe” o “Jarabe ilustrado” que venía denunciando el predicador Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León desde 1776. El expediente en contra del “Jarabe gatuno” no está en México—o no se ha localizado—pero hay una sumaria en el Archivo de España (AHN, Inq. 3730.337). En ella se dice que el 17 de octubre de 1802 los carmelitas descalzos Josef Valdés y Josef Estrada denunciaron los versos y el baile por ser “los más provocativos al más casto y sensato que hubiere en el universo. Que el dicho ‘Jarabe gatuno’... lo bailan hombre y mujer al son de la música, comienzan a señalar las mamilas, el vientre y demás partes vergonzosas... abrazándose, meneándose y dándose empellones con el vientre.” En esta denuncia hay una evocación del “Chuchumbé” al decir que se baila con abrazos, meneos y tocando barriga con barriga.<sup>221</sup> La letra del “Jarabe gatuno,” por su parte, mezcla—aunque brevemente—lo sagrado y lo sexual, como muestran estas coplas.

Esta noche he de pasear  
 con la amada prenda mía  
 y nos tenemos de holgar  
 hasta que Jesús se ría. (AGN, Inq. 1178.1.14)

Ya el infierno se acabó,  
 ya los diablos se murieron,  
 ahora si chinita mía  
 ya no nos condenaremos. (AGN, Inq. 1377.7.395)

La primera copla—considerada por los calificadores Larrea y Vergara “obscena y lasciva... [y] una blasfemia herética”— establece una complicidad entre el sexo y lo sagrado pues los amantes planean ‘holgarse’ bajo la venia de un Jesucristo

---

<sup>221</sup> Hubo bailes más escandalosos que el “Jarabe gatuno” que mostraban la unión de lo sagrado y lo erótico pero que no fueron prohibidos. La canción de los “Panaderos” que denuncia el franciscano Eligio Sánchez en marzo de 1779 en Celaya, Guanajuato, yuxtapone la iconografía católica y las posturas sexuales (AGN, Inq. 1178.2.24-41). Las coplas mandaban a la ‘panadera’ “haga usted una dolorosa / que me quiero festejar” o al panadero “hágame usted un crucifijo / que me quiero festejar” (28). El Cristo crucificado al lado de la dolorosa ilustra un kamasutra cristiano y blasfemo. En otra canción, llamada el “Cristo del desmayo,” denunciado en 1813, “se hacía una figura entre dos hombres y una mujer... de que resultaba que una vez el hombre y otro la mujer quedaban en cruz... descansando los brazos de los otros dos” (AGN, Inq. 1455.8.36).

que se ríe, cómplice, con ellos (AGN, Inq. 1178.1.14). La segunda copla destrona la importancia del infierno al decir que se acabó y que las almas ya no se condenan. Si el infierno se acabó, todo se permite, ya no hay miedo al castigo eterno. Pablo González Casanova dice sobre este verso que “La plebe estaba desenfrenada. Parecía como si realmente se hubiera acabado el infierno, como si ya no existiese la Inquisición, como si hubieran desaparecido los remordimientos de la consciencia, y se pudiera vejar y pisotear lo que apenas ayer era objeto de máxima adoración y sublime respeto” (75). La letra del “Jarabe gatuno” es irreverente pero su irreverencia no es sexual, sino religiosa.

El motivo del infierno que aparece en todos los ‘jarabes’ contamina los discursos que los condenan. El edicto de 1802 y el bando del virrey del mismo año se mimetizan con la retórica infernal de los ‘jarabes.’ El edicto dice que “el baile del ‘Jarabe gatuno’ es el incentivo más nocivo que podía sugerir el mismo Asmodeo y que las coplas que lo acompañan son propias para atizar este fuego infernal” (AGN, Edictos 5266.3.2 fojas). Por su lado, el bando dice que el “baile llamado ‘Jarabe gatuno’... Parece que el mismo Asmodeo le ha inspirado y le preside para derrocar hasta los fundamentos la honestidad” (AGN, Indif. 997.4.37 fojas). En los dos textos vemos cómo los discursos represivos responden a la excitación del discurso reprimido incorporando y propagando sus motivos centrales, en este caso el del infierno.

En la campaña eclesiástica en contra de los ‘jarabes’ (el “Pan de jarabe” y el “Jarabe ilustrado”) el predicador misionero Gabriel de la Madre de Dios también se mimetizó con lo que condenaba, pues censurando lo mal-dicho llegó a mal-decir. En 1776, envió una carta desde Pachuca al Tribunal de México denunciando por primera vez el “Pan de Jarabe.” En 1779 habló sobre la resistencia de ciertos ‘sujetos’ a dejar de cantarlo y maldijo por primera vez las fiestas: “los *malditos* fandangos en México,

Puebla y todos los demás pueblos y ciudades necesitan de que el Santo Tribunal los reforme pues, por más que los misioneros y ministros prediquen contra ellos, no faltan sujetos que digan lo contrario” (AGN, Inq. 1178.1.14).

Cinco años después, volvió a escribir sobre los ‘sujetos’ o “personas (aún de carácter) [que] sostienen especulativa y prácticamente su licitud mandando tocar el expresado Pan de jarabe, las seguidillas y otros sones” y pidió un edicto que los prohibiera reconociendo que “aunque así mande publicar nominadamente estos sones con las penas correspondientes, no se quitarán del todo pero servirá de mucho freno a las personas que los patrocinan” (AGN, Inq. 1297.3.16-24). La Inquisición le contestó diciéndole que “los infinitos asuntos de mayor gravedad que diariamente ocurren han sido la causa de estar aún pendiente esta consulta” y que “la diversidad de cantares y bailes que son muy frecuentes hace no poderlos determinar con tanta certeza como apetece” (AGN, Indif. 5260.6.14 fojas). Es decir, la Inquisición reconoce su impotencia ante la tarea de determinar un corpus de canciones y bailes que sea posible prohibir.

Cuatro años después, en 1788, el inquisidor fiscal Vergara explicó que la Inquisición “no se resuelve a promover la formación del edicto pedido por dicho misionero” (17v), pero el predicador insistió y maldijo por segunda ocasión, esta vez la canción del “Pan de Jarabe,” pues dice que las “personas de carácter (que es lo más sensible)... [están] mandando a los músicos en públicos y escandalosos fandangos [a] tocar el *maldito* son del ‘Pan de Jarabe’” (22). En esta segunda maldición, el censor se acerca a lo que condena, esto es, mal-dice lo mal-dicho. El fiscal le escribió en marzo de 1789 confesando la derrota de la Inquisición:

... no es por falta de providencia sino porque son los escándalos males necesarios en el mundo y por esto inevitables... El mismo religioso se hace cargo que aunque por VS se repitan las prohibiciones, no cesarán del todo los

males y que la práctica de más de veinte años le enseña que, cesando por algunos días, luego vuelven y cada día inventan nuevos versos inmundos y deshonestos, todo esto prueba que será sin efecto la repetición de los edictos. (23)

La novedad y la diversidad de los sones impide toda erradicación sistemática y lo que le queda a la institución es verlos como un ‘mal necesario,’ es decir, la Inquisición se rinde y reconoce que no hay nada más qué hacer sino ignorar el problema e ignorar a los predicadores que, como el de la Madre de Dios, insisten en proseguir la campaña en contra de las canciones populares. La Inquisición reconoce, como dice Bataille, que la transgresión existe, pero esta vez ya ni le pide que se esconda o deje de ser un escándalo. La obscenidad excede a la censura. No obstante, la ira del predicador no mengua. El 22 de junio de 1789 maldice por tercera vez al pedirle apoyo al comisario de Pachuca diciéndole “cuánto he solicitado el que se extingan los *malditos* sones y bailes deshonestos.” El comisario escribió al Tribunal en su nombre pero nadie procedió en contra del “Jarabe,” sino hasta 1802, esto es, trece años después (AGN, Indif. 5260.6.14 fojas).

En su correspondencia, el predicador Gabriel insiste en que los ‘sujetos principales o de carácter’ son los más reticentes a abandonar la fiesta y los que más argumentos esgrimen en su defensa. La complicidad de esos ‘sujetos de carácter’ con la ‘broza’ nos permite ver una alianza de clases que protege la fiesta popular en la Nueva España de principios del XIX. Mikhail Bakhtin ha dicho sobre el carnaval que:

... everyone participates because its very idea embraces all people... is the only feast the people offer to themselves... there are no guests, no spectators, only participants... all hierarchies are canceled. All castes and ages are equal... the individual feels that he is an indissoluble part of the collectivity, a member of the people’s mass body. (7, 248, 251, 255)

La fiesta popular instaló una democracia espontánea e inestable entre los ‘sujetos de carácter’ y la ‘broza.’ La fiesta encontró el patrocinio de esa gente ‘libertina’ que defendía el derecho de tener fiestas seculares y que no aparece en el archivo inquisitorial pues la Inquisición nunca la persigue (el predicador nunca da sus nombres). Si, por un lado, hubo una alianza entre los principales y las castas en la defensa de la fiesta popular, también hubo, por otro, una alianza entre la Inquisición y el virreinato novohispanos pues ambos proclamaron un edicto y un bando, el primero amenazando con excomunión y penas pecuniarias, el segundo con dos años de presidio a los hombres, dos de recogidas a las mujeres y dos meses de cárcel a los espectadores.

La alianza monárquica e inquisitorial fracturó la alianza de la fiesta popular pues tras las proclamaciones del edicto y del bando se conformó en la sociedad novohispana lo que Michel Foucault ha llamado la “sociedad disciplinaria” ya que, de ahí en adelante, los denunciadores no son los eclesiásticos sino la población en general.<sup>222</sup> Esta segunda ola de denuncias muestra cómo se instauró dentro de la fiesta popular novohispana el panóptico de Bentham, esa cámara penitenciaria en donde todo se puede ver desde el centro y en donde la periferia siempre se siente vigilada. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault dice que el panóptico de Bentham pone a los que lo ejercitan “en una situación de poder de la que ellos mismos son portadores” pero también se vuelve en “el principio de su propio sometimiento” (205). Si antes los

---

<sup>222</sup> El 13 de diciembre se denuncia en México a dos hombres, una mujer y un músico porque cantaban el “Jarabe gatuno,” todos fueron arrestados pero también liberados a los dos días porque, como reconoce el poder monárquico, “la secuela de este proceso... sería eternizar las diligencias y desviar la atención de otras cosas que piden más ejecución” (AGN, Inq. 1411.9.37-38). En 1803 don Francisco Pablo Berenguier denuncia en Xalapa a “gente rústica” que también lo canta (AGN, Inq. 1410.1.328). Ana Vega lo vuelve a denunciar en 1804, en 1805 es María Natividad Lozada, Miguel Mancilla en 1806, y el mismo año José Matías quien dice “yo cumplo con avisar” (74), lo mismo hacen Ana Brígida y Juliana Guadalupe quienes dicen “por obedecer a vsi se lo participamos” (AGN, Inq. 1410.1.69-70). Esto muestra la censura internalizada entre la población. No obstante, ninguna denuncia tiene seguimiento, lo que muestra la apatía de la Inquisición y la poca práctica de la justicia monárquica al lidiar con problemas de costumbres.

denunciantes eran clérigos, con el “Jarabe gatuno,” la censura se internaliza en cada persona que se vuelve otro elemento hegemónico en la vigilancia de la moral y las buenas costumbres.

En este momento el poder se disemina entre la población, ya no es la Inquisición ni la monarquía quienes vigilan, es la ‘sociedad disciplinaria.’ En su *Memoria para el arreglo de los espectáculos* de 1796, Jovellanos favorecía la vigilancia en lugar de la represión ya que la represión era visible mientras que la vigilancia era “cierta y continua, pero invisible... conocida de todos sin estar presente a ninguno” (19). Jovellanos dice que al pueblo debe dejársele divertir pero no procurarle diversiones, al contrario de la ociosa nobleza que precisa de espectáculos. A Jovellanos le molesta la mezcla de la plebe y la nobleza en el teatro en donde aparecen “las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe... manolos y verduleras” (26). Jovellanos pugna por separar las diversiones del pueblo de los espectáculos de la nobleza a través de la vigilancia de las diversiones populares, el mejor vehículo para tener a la población “quieta” y “contenta” (18).

La alianza entre la Inquisición y la monarquía en la colonia instaura una nueva forma de denunciar en la que participa toda la población. No obstante, la derrota que había reconocido la Inquisición ante el predicador nos muestra que gradualmente este organismo se reconoció impotente ante la variedad de las canciones y bailes que surgían y se transformaban escapando a la fijeza de los edictos. Ello produjo que la Inquisición se desentendiera progresivamente de las canciones y concediera permisos para los fandangos, obteniendo así un beneficio económico de la fiesta.

Álvaro Alcántara y María Águeda Méndez han considerado que en las canciones como el “Chuchumbé” o el “Jarabe gatuno” “las clases bajas se ríen y se burlan de las grandes contradicciones del sistema opresor” (Alcántara 5) y que

“desafían con más virulencia al orden establecido y a la moral” (Méndez 9). Estas aproximaciones consideran que hay una política en estas manifestaciones culturales que va en contra de distintos aparatos hegemónicos tales como el virreinato, la Iglesia o la Inquisición. Pero el “Chuchumbé” y el “Jarabe gatuno” no escapan del terreno del ‘enemigo.’ El “Chuchumbé” combate una lucha racial, pues establece en sus coplas una jerarquía en la cual el soldado (pardo) aparece como superior frente al ridículo fraile en la seducción de la mujer. Empero, el “Chuchumbé” no puede ganar una lucha de género porque sigue reforzando la dominación masculina. Así como los clérigos quieren proteger a las mujeres de la mala influencia de la canción, así la voz poética de los soldados quiere proteger a la mujer de la mala influencia del fraile (“¿Que te puede dar un fraile...?”). En todos los casos, la mujer se encuentra bajo la égida patriarcal. Por lo tanto, el “Chuchumbé” es subversivo racial y socialmente pero es sexualmente subyugante.

Analizar la intersección de raza, clase y género vela y desvela distintas dimensiones del problema. José Medina nos dice que estos marcadores de identidad (raza, clase, género, etc.) se imbrican y que cuando una dimensión resulta visible (la raza o la clase) otra se oculta (el género). Medina considera que la identidad es inestable y heterogénea y que un sujeto participa alternativa o simultáneamente de diversas familias (raciales, sociales, de género, etc.) (660). Para comprender mejor un fenómeno, es necesario des-identificarse, esto es, establecer una distancia con nuestras múltiples identidades que permita ver las alianzas que se crean y el momento en el que lo hacen.

En las canciones novohispanas podemos ver las distintas alianzas que se forjaron entre supuestos enemigos (entre blancos y castas que se unen en la dominación masculina). En todos los casos estas alianzas se dan entre hombres. El

“Chuchumbé”—más que el *Jardín*—es una censura del estado eclesiástico, pero no logra escapar de la dinámica de la dominación que promueven los frailes. Por otro lado, la censura combatió por cuarenta años los sones pero tampoco escapó el diálogo con ellos. En la censura hay una ‘contaminación’ de la obscenidad, del tema infernal del “Jarabe” en el edicto y el bando, o de lo mal-dicho en el maldecir del predicador Gabriel.

La censura quiso desaparecer las canciones novohispanas pero la prohibición ‘incitó el discurso.’ El edicto diseminó el nombre de lo prohibido por todo el territorio novohispano. El archivo preservó algo que estaba destinado a desaparecer por su naturaleza oral. La censura estabilizó el texto oral al fijarlo en el discurso inquisitorial pero las canciones desestabilizaron la censura al ‘contaminarla’ con sus motivos. Es posible ver en esta circularidad, el pozo sin fondo de la censura, esto es, que la censura delimita lo que no debe decirse y cuando lo prohibido se dice, monta la mascarada de contenerlo a través del discurso legal, generando así más y más discurso. En la censura de las canciones novohispanas vemos que lo obsceno es un universo complejo de manifestaciones: la literatura oral, el baile y especialmente las castas.

### **Tomás de Iriarte y Juan Meléndez Valdés: De lo pornográfico a lo erótico**

En esta última parte establezco los puentes entre la poesía pornográfica neoclásica y la poesía erótica prerromántica en las obras censuradas o autocensuradas de Tomás de Iriarte y Juan Meléndez Valdés. La poesía de Iriarte y Meléndez, por su forma de representación eufemística, es mayormente erótica o, como diría Emilio Palacios Hernández, es ‘poética,’ no viene del ‘infierno subliterario’ de la pornografía

y no abunda en su ‘crudeza’ y ‘desvarío.’ Al analizar la poesía de Iriarte y Meléndez invito a una reflexión sobre la difícil y artificial diferencia que se establece entre la literatura pornográfica y la erótica. Esta diferencia ha sido un tema de debate cada vez que una obra literaria busca escapar la censura (llamando erótico lo pornográfico) o que un censor busca ejercer la censura (considerando pornográfico lo erótico).

Los poemas *Perico* y *Juana* de Iriarte y los *Besos de amor* de Meléndez se diferencian de poemas como el *Arte de las putas* de Moratín porque ya no están en lo público del burdel sino en lo íntimo del *boudoir* o tocador. La mujer en *Perico* o los *Besos* ya no es la insaciable prostituta sino la mujer que se rinde voluntaria y ‘naturalmente’ al impulso de sus deseos. En *Perico* y los *Besos* vemos el paso de la pornografía a la erotografía y la transición de la *res* pública a la propiedad privada; pero más que nada, vemos en estos poemas cómo se normaliza una forma de representación mucho más auto-censurada en un momento en el que la Inquisición se acercaba a su fin. Pareciera que así como la censura se había internalizado en la fiesta novohispana, de la misma manera, se hubiera instalado en la literatura peninsular una represión interna en consonancia con una nueva sensibilidad que despreciaba la crudeza de las pornologías de mediados de siglo y promovía el preciosismo rococó o prerromántico.

*Perico* y *Juana* retrata los pleitos y la reconciliación de un par de amantes curiosos y es un poema voyerista. *Perico* mira a *Juana* sin que *Juana* se sepa mirada, *Juana* mira a *Perico* sin que *Perico* se sepa mirado y tras hacer el amor, los cuerpos desnudos de ambos son el espectáculo de un pastor que pasa y que los muestra a las muchachas del pueblo. Los *Besos de amor* cuentan los requiebros amorosos de un hombre y una joven en el espacio íntimo del *boudoir*. Ambos poemas usan el eufemismo, la alusión, la metáfora y una mirada que se desplaza del órgano a lo

contiguo al órgano, que no muestra sino que sugiere, que no es literal sino metafórica. Ya no hay cuerpo, hay vestido, ya no hay carne, hay velos. Vamos de la Maja desnuda a la vestida.

Antes que nada, hay que decir que los autores que contraste, aunque tienen muchos puntos en común, estuvieron muy lejos de ser amigos; todo lo contrario, fueron contrincantes y archienemigos. Meléndez Valdés le ganó a Iriarte en un concurso sobre poesía bucólica con un poema tan campestre que, según el juez del certamen Antonio de Tavira, “todo olía a tomillo” (Cotarelo 221). Despechado, Iriarte arremetió contra su competencia escribiendo su *Reflexión sobre la égloga intitulada Batilo*, en donde calificaba a Meléndez de antipatriótico por alabar al pastor en lugar del soldado o el marino, siendo que él (Iriarte) había hecho la misma alabanza del pastor en *La felicidad en el campo*, poema que había quedado en segundo lugar.<sup>223</sup> La impronta bucólica reaparece en los poemas que analizo; sin embargo, mientras que el bucolismo es central en la obra de Iriarte, en la de Meléndez se modifica envistiéndose de un excesivo sensualismo y se traslada del espacio rural al privado, instaurando un preciosismo rococó consonante con la afirmación de la burguesía, del mercantilismo y la idea de la propiedad privada en la España de finales del XVIII.

En la obra de Iriarte analizo una gradación que va del tono bucólico y amoroso de la égloga *La felicidad en el campo* al registro que podría llamarse erótico (por alusivo y metafórico) del poema prohibido *Perico y Juana* al crudo y pornográfico (por literal y explícito) de sus *Poesías lúbricas y que no deben imprimirse*, con el fin

---

<sup>223</sup> Lingüísticamente dice que el poema es repetitivo y pobre en recursos pues repite las palabras pastar, pastor, ganado, prado, flor, canto, dulce y alegre (Cotarelo 295). Jovellanos en una carta le explicó a Cándido María de Trigueros el problema entre Meléndez e Iriarte diciéndole: “Sabe usted que ha sido este poeta [Iriarte] vencido por Batilo en la poesía bucólica y estas derrotas nunca se perdonan” (Revilla 610).

de reflexionar sobre distintas zonas de representación estética que se demarcan a partir de las distintas funciones, eufemísticas o disfemísticas, del lenguaje.

*La felicidad en el campo* que envió Iriarte al certamen de la Academia española y que perdió ante el poema con ‘olor a tomillo’ de Meléndez Valdés es un antecedente del tema rústico y campestre que aparece en *Perico y Juana*. En *La felicidad* hay una vuelta a la literatura bucólica renacentista, un desprecio de corte y alabanza de aldea, en donde el yo poético homenajea a Lope de Vega (“su arcadia te franquea el dulce Vega” 487) y a Garcilaso (“Garcilaso sus églogas te entrega” 487). El yo poético describe a Galatea, una mujer marcial, urbana, “con esquiveces,” “rigor,” “caprichos, mudanzas... desdenes” y desea que esa mujer tirana vuelva a la “edad de oro,” en donde “las traviesas mozuelas de la aldea... / arman festivas danzas,” que descubra la ‘naturalidad’ que la frivolidad de la corte le ha arrancado, que “dejando tú las ricas galas... / con ellas bailes, cantes y retoques” (484). No obstante, la mujer tirana que es Galatea no se rinde ante el encanto sensual de la ‘edad de oro’ pues no abandona su esquivéz y no se rinde a sus impulsos sexuales.

El lugar de la “edad de oro” que ofrece el poema *La felicidad*, es un lugar altamente sensorial, lleno de olores (tomillos, romeros, la rosa, la violeta, el jazmín), sonidos (arroyos, ruiseñores, jilgueros), sabores (la nata de la leche, la miel de abejas, las fresas), imágenes (floridas) y consistencias (líquidas, herbosas, espumosas). Es la tierra prometida pero ni siquiera en esa tierra prometida desaparecen las clases y por eso el yo poético iriartiano tiene claro que los “toscos zagales” sirven a sus “ricos amos” que “vuelven de sus haciendas / a buscar el descanso en sus viviendas” (491). La apreciación de lo rústico, rural o campestre de *La felicidad del campo* se vuelve a desarrollar en *Perico y Juana*, un poema anónimo que también circuló con el nombre

del *Siglo de oro*, y que fue prohibido por edicto en 1804.<sup>224</sup> La única diferencia es que mientras que *La felicidad* podría considerarse amoroso, *Perico* atrajo la mirada del censor por ciertos rasgos que podríamos llamar erótico-pornográficos o por la oscilación que tiene entre eufemismo y disfemismo. Los calificadores Rafael de Leyva y Juan de Gaona del convento de Córdoba lo consideraron:

... el más obsceno, el más torpe, el más libidinoso que pueda excogitarse y sólo leyéndolo pudiéramos creer hubiera racional que se atreviera a trasladar al papel y pintar con tanto descaro y palabras tan claras y torpes el acto carnal y poner (cuanto está de su parte) a la luz pública aquello que aún algunos animales, sin luz de razón y sólo por el rubor e instinto natural, ejecutan en las tinieblas de la noche o escondiéndose de la vista de los hombres... Y así señor nos faltan expresiones para poner la censura a poema tan impío... Más pudiéramos decir pero *calamus sistit et abhorrent auxes* de hablar y escribir de manera tan sucia. (AHN, 4492.11)

Los calificadores condenan que el poeta haya “pintado” con “tanto descaro” el acto sexual y exageran al decir que aún los animales tienen “pudor” y se esconden para tener sexo “en las tinieblas de la noche... escondiéndose de la vista de los hombres.” La obscenidad de *Perico y Juana*, en la censura de Leyva y Gaona, reside en la escenificación pública de un acto privado. Esta escenificación es doble pues el poema ofrece al lector una representación del acto sexual y los amantes ofrecen a los transeúntes el espectáculo de sus cuerpos desnudos (especialmente a un pastor que lo muestra, a su vez, a las muchachas del pueblo). El censor condena que tanto los lectores como los personajes lean/vean la ‘obscenidad.’ Igualmente, dice que le faltan las palabras para decir todo lo que piensa, pero repite sin cesar lo inefable que es hablar de la obscenidad. Esta repetición es hiperbólica pues reitera el uso del

---

<sup>224</sup> Se ha atribuido falsamente a Iglesias de la Casa y aparece en los cancioneros decimonónicos como “El siglo de oro en octavas jocoserias que ganaron el premio de poesía lúbrica en la Academia venérea de Humanidades establecida en el Parnaso a escondidas de las castas musas” (*Cancionero de amor y de risa* de López Barbadillo BNE, 12/492112). No obstante, aparece en los cuadernos de Iriarte y su título nos remite a las frustradas ganas de este escritor canario de ganar un certamen, además de hacer referencia a la ‘edad de oro’ de *La felicidad en el campo*.

superlativo (“el más obscuro, el más torpe, el más libidinoso...”). Sólo usando un discurso excesivo y repetitivo el censor puede hablar de lo que le resulta aberrante. Y el exceso que condena lo conduce a hablar tanto, que hasta escribir le espanta.

*Perico y Juana* cuenta la historia de un par de jóvenes que se pelean y se reconcilian cuando la joven deja sus ‘caprichos’ y termina cediendo a sus impulsos. Juana, al contrario de la Galatea de *La felicidad*, abandona su “altivez” y se transforma en la mujer ‘natural’ y deseosa de la ‘edad de oro,’ que quiere entablar “buena armonía” con su amado (7). La transformación de Juana en mujer deseosa, según Philip Deacon, establece una igualdad entre los sexos pues tanto Juana como Perico expresan libremente sus deseos. Si Juana también mira a Perico, Juana “no es inferior a Perico en nada... Su actitud hacia su propia sexualidad es desenfadada y la acepta como natural... [por ello el poema] vindica un papel de igualdad para la mujer” (229).

Pero Juana no es la igual de Perico porque está bajo la mirada de Perico y bajo la mirada del yo poético que acompaña a Perico. Juana mira, sí, pero está siendo doblemente mirada. Perico la mira a hurtadillas cuando “alzó de las enaguas el encaje” y “ató en la pierna una encarnada liga” (7). En esta parte del poema, el yo poético (que no es Perico) exclama: “pero ¡qué pierna! ¡Dios se la bendiga!” (7). El yo poético acompaña a Perico en el disfrute visual del cuerpo de Juana y somete a Juana a una doble vigilancia (la de Perico y la suya). Ambos—Perico y el poeta—miran la pantorrilla “robusta,” la rodilla “redonda y nevada” y las carnes debajo de los ropajes.

Juana tampoco es igual a Perico porque en el juego de la seducción es la que ‘pierde’ frente al amante. Al principio del poema, Juana es la mujer tirana, es “enojadiza y desdeñosa” y juega el rol de darse a desear para aumentar el fervor

amoroso en el otro. Así, “nególe aquella boca” y “huyó de sus brazos presurosa” (9). Conociendo la estrategia de Juana, Perico “finge serenidad, calla y se ausenta,” iniciando su propio juego del deseo. Al final, es Perico quien gana la batalla pues Juana, al verse sola, “reniega / de sus caprichos” y dice en una máxima que “la que al dueño que adora no se entrega, / la que su corazón le vende caro, / no merece los gustos de Cupido / sino que su beldad muera en el olvido” (9). En consecuencia, parte tras Perico, lista para vender su corazón barato y cuando lo encuentra “estaba él... si lo diré... meando.” Esta es la única palabra disfemística en todo el poema y el yo poético se muestra reticente a decirla.

La reticencia del yo poético a nombrar la única palabra disfemística en todo el poema apunta a un acto de auto censura dentro de *Perico y Juana* que separa esta obra del género pornográfico y la acerca al erótico. El registro de lo erótico, como muestra este poema, privilegia lo velado y las transparencias que usa Juana velan y desvelan su cuerpo atizando la imaginación más que estimulando la vista. Más aún, hay en este poema dos juegos de velos pues mientras que Perico supuestamente puede ver lo que se oculta debajo de los ropajes, el lector sólo accede al cuerpo de Juana a través de un segundo velo que es el de la metáfora:

Llevaba tan delgada vestidura  
que casi estar desnuda parecía,  
la ágil cadera, el muslo, la cintura,  
todo el lienzo sutil lo descubrió:  
dos hemisferios de gentil hechura  
en que un rollizo globo se partía  
formaban tiernos y elevados bultos  
que no pudo el brial tener ocultos. (8)

Aunque el ojo de Perico asiste oblicuamente al espectáculo de los senos, el yo poético nos los ofrece doblemente velados por el brial y el sutil lienzo de la metáfora cartográfica: los pechos son un globo dividido en hemisferios. Tanto el yo poético

como Juana recurren a la modestia que, en opinión de Georges Bataille, es lo que enciende el deseo, “provoca la persecución” y “aumenta el valor” del objeto (146). La metáfora y el juego de las transparencias vuelven a *Perico*, por su representación eufemística, en un poema erótico.

Para Emilio Palacios Hernández, *Perico y Juana* es un poema erótico porque privilegia “más el juego poético que la crudeza sexual... los juegos de luces y sombras, tapar-descubrir del cuerpo humano... y una cierta finura expresiva con que se dicen hasta las cosas más crudas del sexo” (120). Este tratamiento, prosigue,

... eleva la composición hasta salvarla del habitual infierno subliterario... Se puede destacar... una expresividad alusiva... La descripción general del cuerpo, sobre todo el femenino, se hace siempre con un cierto sentido poético... por la abundancia de adjetivos matizados en función más poética... El erotismo dulcifica la narración y el lenguaje poético la eleva. Refleja... las nuevas actitudes dieciochescas ante el sexo... frente al desvarío de la imaginación pornográfica. (121)

Si el poema de Meléndez olía a tomillo, la crítica de Palacios exuda poética pues repite cuatro veces el adjetivo. Hay en su lectura una equivalencia entre lo poético y lo erótico que se enfrenta a lo crudo y al desvarío pornográfico. Lo poético, en su visión, salva a *Perico y Juana* de ser pornografía, la cual describe como un género literario de segunda categoría en la jerarquización de la literatura (“subliterario”). Mientras que lo erótico es fino, dulce y elevado, lo pornográfico es infernal, bajo y crudo. Estableciendo juicios de valor con lo alto y lo bajo, con lo fino y lo vulgar, Palacios edifica una jerarquía en la cual la literatura erótica sería superior a la pornográfica. En la visión de Palacios, este deslinde entre la literatura pornográfica y la erótica obedece a criterios tanto de clase como estéticos: lo erótico es ‘elevado’ y lo pornográfico ‘subliterario.’

No obstante su evidente clasismo, el análisis de Palacios Hernández es valioso para designar dos elementos propios de la representación erótica: la alusión y la metáfora. Si los pechos de Juana están doblemente velados por el brial y la metáfora, los genitales de Perico también aparecen doblemente velados con un faldón y otra metáfora, esta vez vegetal. Los genitales de Perico se llaman “las insignias del varón,” el pelo púbico es un “césped de jardín,” el glande una “cebolleta de carmín,” el pene “un tallo más blanco que algodón,” los testículos un par de rosas o “dos ranúnculos... que no dejó el faldón descubrir bien” (10). Al describir con una metáfora vegetal el órgano genital masculino, el poeta establece una correspondencia entre naturaleza y sexualidad. Los genitales de Perico son tan orgánicos como los productos campestres. Pero esta ‘naturalidad’ que busca expresar el poeta se contrasta con la artificialidad de la tropología. Al igual que los pechos o el órgano genital masculino, la excitación clitoridiana se eufemiza a través de otra metáfora, esta vez, marítima:

Ya con el dedo práctico le enseña  
el paso del estrecho gaditano  
y ofreciendo al bajel la senda clara  
las dos columnas de Hércules separa. (11)

El estrecho de Gibraltar es el órgano femenino, las dos columnas que separó Hércules las piernas de Juana, el bajel es el dedo de Perico navegando el territorio femenino. Como en la pornografía, la metonimia aparece en la literatura erótica pero la mirada no focaliza órganos sino que se desplaza en lo contiguo: en los pechos, en las piernas, en la rodilla o los brazos. La peregrinación por el cuerpo que propone la literatura erótica está en consonancia con la propuesta de Alain Finkielkraut y Pascal Bruckner que pugnan por un erotismo que escape a la tiranía de lo genital y al tribunal del orgasmo. Finkielkraut y Bruckner proponen que el erotismo descentralice el placer de los órganos y delegue en cada parte del cuerpo una responsabilidad en el goce.

*Perico y Juana* ofrece una mirada que se desplaza y peregrina, pero el poema sigue obedeciendo el imperativo de la penetración, del pene y la mitificación del orgasmo femenino.

En primer lugar, la penetración—que siempre encierra una suerte de violencia—se neutraliza volviéndola un acto de alojamiento, pues se dice que Juana “hospedó el instrumento varonil” (12). Al decir que penetrar es hospedar, la metáfora dulcifica el probable desvirgamiento de Juana que es en sí un acto doloroso. En segundo lugar, el poema continua la centralidad del pene (“las insignias del varón”) pues la vagina apenas si se describe brevemente como un ojal (metáfora arquetípica de lo femenino)—a diferencia de la luenga descripción del órgano masculino. Finalmente, si hay una preeminencia del órgano masculino, en el orgasmo, el poeta jerarquiza, como Bruckner y Finkielkraut, los orgasmos masculino y femenino, vilipendia el masculino y mitifica el femenino. Bruckner y Finkielkraut dicen que la eyaculación masculina es “precaria, precoz, adelantada, prematura; no llega a su hora, no depende de ninguna maduración, es repentina, imprevisible, siempre catastrófica,” mientras que el orgasmo femenino es una “transmutación del cuerpo profano, una exploración sutil, el despertar lento y delicado de las increíbles virtualidades de la carne” (19, 23). De la misma manera, el poeta de *Perico y Juana* dice que Perico, tras un meneo, “la inundó al instante dentro y fuera / de copioso sudor la delantera” (13), mientras que Juana “... en éxtasis suspensa hablar no puede... / a lanzar mil suspiros sólo acierta... / indica repentinos accidentes... / le ha dado un paroxismo de los buenos” (13). El poeta de *Perico y Juana* mitifica el orgasmo femenino pero sigue privilegiando la centralidad del pene. Esto apunta a que no hay ninguna diferencia en la forma en la que se ejerce la dominación masculina en la pornografía o en la erotografía.

Tras el perfecto orgasmo de los amantes, un coro de jilgueros vallecanos los induce al sueño. Esta imagen de los dos amantes desnudos (“enredados los muslos”) es la que un pastor mostró a todas las jóvenes para que aprendieran la lección. La lección es entregarse al que se ama, no venderle el corazón caro, despreciar la marcialidad: “Aprended a hacer paces, niñas, niñas, / si habéis de dar fin a vuestras riñas” (14). La lección es para Juana, para que esté sexualmente dispuesta y desprovista de todo rubor. Esto nos podría hacer pensar que *Perico y Juana* aboga por una igualdad femenina pero, como vimos, Juana está bajo la doble vigilancia de Perico y el yo poético. Su orgasmo ocupa, con dos octavas, más espacio en el poema que el orgasmo de Perico, con apenas dos versos, pero su sexo apenas se define con una palabra mientras que el órgano de Perico sigue siendo central. En un poema erótico como *Perico y Juana*, Juana sigue siendo extranjera a la mirada masculina.

Si *Perico y Juana*, que es una obra eufemística, fue prohibida por la Inquisición, es posible entender por qué Tomás de Iriarte añadió al título de sus *Poesías lúbricas* el lema “que no deben imprimirse” (BNE MSS 3744). En las *Poesías lúbricas* de Tomás de Iriarte hay varias obras disfemísticas.<sup>225</sup> Especialmente hay un soneto que sirve de contrapunto a *Perico y Juana*. En este soneto, en lugar de usar la metáfora cartográfica del pecho, el yo poético habla de “blancas y redondas tetas,” de “muslos y el coño regalado” y describe el acto sexual literalmente:

... te echo en la cama, monto y con gran tiento  
el carajo te meto hasta que siento  
que en los pelos del coño ha tropezado;  
y errando por la estrecha vía justo  
empujas tú hacia arriba, yo hacia abajo  
sin que tal empujar nos dé disgusto;  
antes bien, cuanto más y más lo encajo

---

<sup>225</sup> Otro poema, igualmente disfemístico, es el dedicado a una negra que dice es “negra como un grajo / y más fea que el hambre” pero tiene “junto al culo / un gusto de azúcar cande” (5). La negra responde que el poeta la tendió en el suelo y “como si fuera una perra / con esos cojonazos / me lo llenaste de tierra” (5). El disfemismo refuerza la violencia del yo poético que envilece a una mujer por su color.

siento en esto, Filis, tanto gusto  
que quisiera ya todo ser carajo. (5)

Este soneto de las *Poesías lúbricas* muestra la ‘crudeza sexual’ que tanto deplora Palacios. En el soneto, la mirada está en los órganos y el hombre desea ser todo él su órgano genital (“quisiera ya todo ser carajo”). Este soneto, a diferencia de *Perico y Juana*, expresa la violencia de la penetración (“hasta que siento... / que en los pelos del coño ha tropezado” 5) y la mecánica que es propia del acto sexual (“empujas tú hacia arriba, yo hacia abajo”). Las *Poesías lúbricas* son la otra cara de *Perico y Juana* así como *Perico y Juana* es la otra cara de *La felicidad en el campo*.

Al analizar la obra de Iriarte es posible advertir varias gradaciones en la intensidad de sus obras que probablemente se relacionan con distintos públicos a los cuales éstas se dirigen. El registro amoroso de *La felicidad en el campo* tuvo como público los lectores de la Academia, el registro erótico de *Perico y Juana* circuló anónimo como papel suelto. Finalmente, las *Poesías lúbricas*, como dice Iriarte, no debían imprimirse, lo que muestra una doble autocensura pues el autor no las quiso hacer circular ni impresas ni como papel suelto. No obstante, tampoco las destruyó lo que nos dice que su pretendido silencio (“que no deben imprimirse”) es retórico. Iriarte fue, entonces, un escritor proteico, fue el Iriarte sublime de *La música*, el sardónico de las *Fábulas*, el eufemístico que habla de las ‘insignias del varón’ y el disfemístico que quería ser ‘todo carajo.’

La poesía del extremeño Juan Meléndez Valdés comparte con Iriarte el mismo ejercicio erótico literario pero en la poesía de Meléndez, la pornografía desaparece.<sup>226</sup>

Pedro Salinas, José María Cossío, Enrique Segura Covarsi, Joaquín Marco Revilla,

---

<sup>226</sup> Aunque tiene, al menos, tres poemas ‘burlescos’ que García García llama “alusión chocarrera” (169), que son “El maullido de las gatas,” “A Susana, una prostituta” y “La gran fiesta del lunes de aguas” (170).

Rianaldo Froldi, John Polt y José Miguel Caso González concuerdan en definir dos etapas en la poesía de Meléndez Valdés: la primera es rococó, sensual, erótica y frívola, está escrita en anacreónticas y se compuso bajo la tutela de Cadalso: la segunda es comprometida, alentada por la *Epístola de Jovino a sus amigos salmantinos* de 1776 y habla de problemas públicos como la reforma agraria o la mendicidad.<sup>227</sup> Ángel García García dice que, en lugar de etapas, es mejor hablar de registros poéticos que Meléndez Valdés ejercitó, así como Iriarte ejercitó los registros amoroso, pornográfico y erótico (160).

Tanto en los *Besos de amor*, como en sus anacreónticas, Meléndez unifica una estética sensualista de herencia locktiana<sup>228</sup> con una ideología mercantil y burguesa. Los *Besos de amor* es una colección de 23 odas cuyo motivo es el beso que se dan el yo poético y sus amadas-amantes: Nise, Galatea, Filis y Amarilis, que son diferentes mujeres o una sola mujer con distintas advocaciones. El autor, internalizando la censura, no los publicó en vida y su editor tampoco. Fue Raymond Foulché Delbosc quien los imprimió en 1894, sacándolos de un volumen de la colección Salvá, que dictaba que estas poesías “difícilmente verán la luz pública por ser demasiado obscenas” (5).

---

<sup>227</sup> José Cadalso le escribió a Iriarte sobre Meléndez diciendo: “concorre mucho a mi celda con libertad cristiana y religiosa, un mozo inclinado a los placeres mundanales, a las hembras, al vino y al campo... Veinte años no cumplidos y poco respeto a los prelados” (Cotarelo 131). Con la ayuda de Cadalso, Meléndez llegó a Madrid y tras ser protegido por Jovellanos obtuvo en 1781 una cátedra prima en Salamanca. Sobre Cadalso, Meléndez escribió a su muerte: “Sin él, yo no sería hoy nada... Él... me abrió los ojos... me formó el juicio” (Cotarelo 249). Cadalso allana el camino a Meléndez Valdés en el prerromanticismo español, especialmente con su obra (censurada) las *Noches lúgubres* (1789-90).

<sup>228</sup> Meléndez escribió a Jovellanos en 1776 sobre Locke: “Uno de los primeros libros que me pusieron en la mano y aprendí de memoria fue el de un inglés doctísimo. Al *Ensayo sobre el entendimiento humano* debo y deberé toda mi vida lo poco que sepa discurrir” (citado en Cotarelo 163). John Locke (1632-1704) afirmó que todo conocimiento proviene de la experiencia y que esa experiencia se origina en las impresiones o sensaciones que dejan los objetos en nosotros por mediación de nuestros sentidos. Lo secunda David Hume (1711-1776), quien afirma que sólo existe lo que es verificable con los sentidos. George Berkeley (1685-1753) añadió a la conversación del empiricismo la máxima de que ‘ser es ser percibido.’

Foulché-Delbosc considera que “sin duda, algunas podrían ser difícilmente publicadas” pero, como Emilio Palacios con *Perico y Juana*, Foulché quiere ‘salvar’ a los *Besos* de la calificación de obscenos pues dice que “están lejos de merecer el reproche de obscenidad que le da el famoso bibliógrafo español” (5). Meléndez, dice Foulché, es “el más casto cantor de la voluptuosidad” (5). Como Palacios, Foulché establece una jerarquía en la literatura a partir de una valoración estética y social en la cual la literatura ‘casta y voluptuosa’ no debe considerarse obscena mientras que lo no casto no merece ver la luz pública (“algunas podrían ser difícilmente publicadas” 5).

Los *Besos* de Meléndez Valdés son un excelente ejemplo de la erotografía decimonónica. Como *Perico y Juana*, muestran la filosofía sensualista locktiana pero añaden una reflexión sobre la ideología mercantil burguesa ya que hay en ellos un encuentro entre los sentidos e ideas como el valor y la acumulación. Hay en los *Besos* una retórica de los sentidos que reitera los mismos motivos: el aroma siempre es de casia (olfato), la boca de la amada siempre sabe a miel (gusto), su cuerpo siempre es blando (tacto) y ‘nevado’ (vista) y aunque no hay mucho sonido, aparecen en el epígrafe el trino de los pájaros—que nos recuerda los jilgueros vallecanos de *Perico y Juana*—y un sonido específico del acto sexual “cuando a compás movido, mi muslo suena a su muslo unido” que aparece en la oda 13, la oda menos metafórica de las 23.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> En los olores aparecen en la oda 2 el momo y la casia (6), en la 9 las “flores olorosas” (8), en la 20 los “olores de Arabia” (14), el tomillo y la casia en la oda 21 y el ámbar en la 23. La miel aparece cinco veces vinculada con el beso (odas 1, 2, 12, 20 y 21). El adjetivo blando se repite hasta el cansancio—lo que le ha ganado al autor que le atribuyan el epíteto a él y a su obra. Blanda es Nisa o Nise (odas 3, 5, 14), su cuello (oda 6), su labio (oda 12), su boca (oda 21), su mano (oda 21), su “lengüecita” (oda 22) y hasta la risa (oda 6 y 20), los aromas (oda 20) y los placeres (oda 19). El adjetivo ‘nevado’ aparece ocho veces: refiriéndose a sus brazos (oda 3), su vientre (dos veces en la oda 13 y una en la 12), el pecho (odas 13, 14 y 17) y la mano (oda 6). Sobre el pelo solo hay una mención a lo “dorado” en la oda 1. Sobre lo blando véase Gonzalo Sobejano, “Epíteto neoclásico y prerromántico: Meléndez Valdés,” *El epíteto en la lírica española* (Madrid: Gredos, 1956) 350-363.

Paralelamente, hay un interés por la acumulación (de los besos) y el valor (de la amada). Al respecto de la acumulación, 28 veces se repite la palabra mil en las 23 odas para describir los besos que se piden o se obtienen, los dolores del amado (oda 4), las burlas y caricias (oda 12), los lazos (13), los abrazos y favores (13) o las veces que los amantes se gozan ‘ayuntados’ (oda 13). También los besos se dan por “millares,” como muestran las odas 1 y 14. Hay una hiperbólica acumulación de besos cuando se repite “mil y mil y mil veces” (oda 2), “mil y mil delicados / y otros mil” (oda 4) o “mil veces mil y tantos millares” (oda 14) o “más, más, bésame” (oda 4). El poeta no sólo acumula besos sino que quiere darles rendimiento, tal y como lo muestra su repetida mención de lo doble y lo duplicado en la oda 13 (“se dobla en fuego” y “lazos duplicados”) (11). Esta preocupación por la acumulación se relaciona con el mercantilismo pequeñoburgués del XVIII y el XIX. José Ignacio Moreno ha considerado que los *Besos* son “un discurso de resistencia, una fisura dentro de la matriz ideológica pequeñoburguesa” (471). Pero no hay una fisura de la ideología burguesa. Al contrario, los *Besos* son grandes exponentes de tal ideología como muestra la repetición de los números, el deseo de acumular besos o de darles rendimiento. Estos factores que guían los *Besos* son síntomas de un capitalismo ambicioso e insaciable.

Al interés por la acumulación, se añade la preocupación por la avaricia femenina y el deseo por el regalo y lo robado. A la mujer, el yo poético la representa como “avara” en las odas 8 y 13 por negar sus dones (ocultar su belleza) o sus favores (sus besos) al amante. En la oda 8 hay una moraleja sobre la obligación de la amada de darse de ‘balde’ al referir que si Ceres da a los hombres las trojes, si Baco llena las cubas, si Jove propina lluvias, la mujer debe dar sus besos sin “contar” y “sin número” (8). La utopía es el beso ‘regalado’ y hay siete en la obra (odas 1, 8, 11, 12,

14, 18 y 21), además de un lecho ‘regalado’ en la oda 12. A la amada se le nombra “regalo mío” en la oda 16. La mujer de los *Besos* es una mujer gratuita y ofrece la utopía del sexo de ‘balde’ que tanto anhelaban los poetas de la *Carajicomedia* o del *Arte de las putas*. Si el beso no se regala, entonces ha de ser robado, como lo muestran las odas 1, 11, 13 y 16. En suma, el poeta quiere obtener todos los favores de la dama sin ofrecer nada, ni siquiera la promesa del matrimonio, dando como argumento el que los favores deben dársele por amor.<sup>230</sup>

El texto también propone una economía del deseo, esto es, una economía en donde se regule la oferta que es el favor de la mujer a partir de la demanda que es el deseo masculino. Georges Bataille, al respecto, dice que cuando la mujer se esconde o finge el rechazo incrementa su valor y en el otro, el deseo [“la déroba, apparente négation de l’offre, en souligne la valeur” 145]. En la oda 16 el poeta pide a su amada que le dé sólo dos besos si él le pide nueve y que huya y se esconda, para que la desee más. Así como Juana, las ninfas de los *Besos* usan transparencias que cubren y descubren sus cuerpos: en la oda 4 los pechos se intuyen bajo las holandas (7) y en las odas 16 y 21 las ninfas y el poeta juegan a las escondidas. El velo/desvelo crea mayor deseo en el hombre y confiere mayor valor a la mujer. Administrar el deseo es necesario para el poeta de los *Besos* pues dice que el corazón “desecha lo repetido” (12). En suma, el yo poético establece una relación específica con el bien que es la mujer, pues la desea sólo si tiene valor, es decir, si se vuelve difícil de obtener.

Para que la mujer gane en valor, el poeta usa la comparación. En la oda 9 su ninfa “es más diosa que Venus” (8) y en la 10 “tú sola mayor eres / que el Amor” (9). En la oda 11 su pelo dorado aventaja el “dorado cabello” de Apolo y de Baco, y en la

---

<sup>230</sup> El matrimonio—como transacción—no se contempla en los *Besos* en donde todo es sensualidad sin teleología, la única teleología es la muerte y en función de ella se procura tener amor y ‘deleite.’

20 su boca exuda un néctar que es mejor que las “mieles de Hablia” (14). A través de la comparación, el yo poético capitaliza a su amada y, al hacerlo, se capitaliza él pues se vuelve digno de ser su amado.

Otra técnica para capitalizar es la mujer (y aumentar el deseo) es que ella finja el rechazo y en ese fingimiento el poeta-amado recurra a la violencia. Para Georges Bataille, el erotismo no puede entenderse sin la violencia: “Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia” [“Essentiellement, le domaine de l’erotisme est le domaine de la violence” 21]. En los *Besos*, la violencia se encuentra eufemizada en el uso del diminutivo que aparece en los innumerables ‘muerditos’ que acompañan el beso o el acto sexual. En la oda 3 se dice que la amada al besar “me muerde” (7), en la oda 4 el yo poético pide que lo hiera “de un muerdito” (70), en la 10 le dice “atrevida me muerdes / y mordida te quejas” (9); en la 12 habla de la unión de “el muerdo y la saliva” (10), en la 13 del “muerdito en el beso confundido” (11), en la 18 pide “muérdame tu lengüita” (13) y en la 19 aparece un “dulce muerdito” (13). En el beso, dice Frank González Crussi, está latente la posibilidad de una mordida e incluso del canibalismo. La relación entre el comer y el besar nos hace pensar en la destrucción del ser por la vía oral y, simbólicamente, en el beso de la muerte (156).

Junto a la violencia inherente al beso aparece, atizando el deseo, la lucha de los amantes. En la oda 15, el poeta le pide a la amada que le arranque la cabellera o que le hiera el rostro arañándolo: “y arráncame y revuelve / la cabellera riza / y estorba mis deseos / con tu ropa ceñida, / que tanto son sabrosas, / ¡ay! cuanto son resistidas... / de Venus las delicias” (12). El acto de ‘pugnar entrambos’ aumenta su apetito. En la oda 11, el yo poético amenaza con forzar a su amada para robarle besos y anticipa un sadismo recíproco:

Pues, ¡ay! he de cogerte

por fuerza y a tu cuello  
he de enredar mis manos  
y juntar mi rostro  
al tuyo y a tus labios  
los míos y aunque niegues  
y reniegues y luches;  
que fiera me amenaces,  
te daré hasta mil besos;  
tu morderásme todo  
y aquí y allí tus uñas  
me herirán, pero en vano. (9)

El poema eufemiza la violencia masculina de forzar (amorosamente) a una mujer e invierte los roles al representar a la forzada como una potencial fiera que podrá amenazarlo, arañarlo y morderlo. Al reconocer la confluencia de la violencia y el erotismo, es necesario detenerse para argüir por qué los *Besos* pueden entrar en el registro de lo erótico y no en el registro de lo pornográfico, esto sin considerar que haya una jerarquía entre estas categorías o que alguna de ellas tenga un peso ideológico definido e inmutable. Aunque la crítica ha diferenciado históricamente lo erótico de lo pornográfico a partir de nociones estéticas o morales, ancladas en una división de clases, es mi intención argüir que más allá de todo deseo de jerarquización, la literatura pornográfica y la erótica son dos formas de representación que comparten varias estrategias pero que las usan de manera distinta.

Lo erótico y lo pornográfico, como formas de representación, usan la metonimia y la sinécdoque pero en la literatura erótica el encuadre—el marco de la representación—ya no focaliza el órgano sino que la mirada se encuentra desplazada hacia lo contiguo al órgano. Esta mirada es reticente, alusiva y muchas veces su desplazamiento llega al extremo de ese extrañamiento semántico que constituye la metáfora. Lo erótico es el imperio de lo oblicuo y privilegia la reticencia, la parífrasis, la circunlocución, la insinuación o el eufemismo. Mientras que en lo pornográfico el

encuadre es literal, directo, llano, detallado, minucioso, y en términos lingüísticos, disfemístico. Ambos lo erótico y lo pornográfico también usan la hipérbole pero, a diferencia de la literatura pornográfica en donde el cuerpo puede aparecer grotesco, la literatura erótica hiperboliza el/la amante o el placer.

La crítica que ha buscado artificialmente diferenciar la pornografía y la erotografía se ha regido por criterios morales o estéticos anclados en una jerarquización clasista. Steven Marcus, por ejemplo, considera que la pornografía es un acto moralmente regresivo que nos remite a las fantasías masturbadoras de la adolescencia (“a representation of the fantasies of... the masturbatory daydreams of adolescence” (286). Pero, como afirma Richard S. Randall, la pornografía es también una herramienta epistemológica que produce conocimiento sobre ese “mundo oscuro en donde lo erótico y los impulsos destructivos se unen” (73).<sup>231</sup> Desde el punto de vista estético, se dice que la pornografía es un producto de masas y que lo erótico es artístico. Aún los defensores de la pornografía, como Susan Sontag, consideran que no toda pornografía es rescatable y que sólo aquella que es estéticamente ‘correcta’ merece ser defendida [“The question is... the quality of pornography.” 169]. Lynda Nead dice que la pornografía se basa en la repetición mecánica y monótona de un mismo contenido mientras que lo erótico privilegia la discontinuidad de la forma (281). Si la estética pornográfica es mecánica y formulaica es porque, nos dice el autor de *Fanny Hill*, la sexualidad humana es mecánica y formulaica. No obstante, dice Morse Peckham, puede haber en lo pornográfico la innovación estética.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Randall sugiere que esta epistemología es la única vía de redención de la pornografía (88).

<sup>232</sup> Peckham considera que lo formulaico en la pornografía se aproxima a lo formulaico del arte de propaganda y del arte sagrado (55, 63). Lo formulaico, dice, tiene que ver con una necesidad que impone el mercado (58).

En *Art and Pornography*, Morse Peckham considera que la clase ha sido el marcador que ha delimitado las fronteras entre lo que se considera o no arte. Para él, arte y pornografía no son categorías mutuamente exclusivas sino independientes, por lo tanto, el arte puede ser pornográfico y la pornografía artística (4). El arte, dice Peckham, es lo que interpreta un espectador que ha sido previamente asesorado en el reconocimiento de categorías estéticas (48, 113). En *The Pornography of Representation*, Susan Kappeler dice que la pornografía navega un ámbito subterráneo y que paga con su pérdida de prestigio el precio de su éxito masivo. Esto nos conduce a afirmar que la pornografía no depende del gusto sino del escenario social en que navega y que en la delimitación de ese escenario hay un criterio de clase. Luis García Berlanga opina que no podemos seguir considerando que “el erotismo es el que hacen los señores y la pornografía lo que hace el pueblo” (citado en Iwasaki 109).

En mi perspectiva, la literatura erótica y la pornográfica son calificaciones históricas y culturales que han sido artificialmente diferenciadas a partir de una noción clasista.<sup>233</sup> Una forma de prescindir de la categoría de clase es intentar deslindar estas dos literaturas a partir de las dos modalidades de la representación que exponen y que son la representación eufemística que competería a lo erótico y la disfemística que competería a lo pornográfico.

Keith Allan y Kate Burridge consideran el eufemismo y el disfemismo como un escudo y un arma lingüísticos. El eufemismo es “avoidance language and evasive expression; that is, Speaker uses words as a protective shield against the anger or

---

<sup>233</sup> Para Lynn Hunt la pornografía es histórica, es un fenómeno literario que emergió en el siglo dieciocho finisecular. Hunt considera a la pornografía como “una categoría de pensamiento, representación y regulación” (11) y enfatiza el rol que tuvieron los periódicos y el género de la novela (en Francia) para la novela libertina (34). Dice que si al principio fue un mecanismo de crítica social (en obras como *Fanny Hill* o el mismo Sade) perdió sus connotaciones políticas y se convirtió en puramente comercial (42).

dissaproval” de su escucha (3). El disfemismo es una ofensa que vulnera la armonía lingüística supuesta en todo diálogo (3). Pero si la suavidad del eufemismo está en el lugar de la ofensa del disfemismo puede decirse que eufemismo y disfemismo son intercambiables y que como un pliegue, el eufemismo encubre y secretamente desvela la posibilidad de una ofensa en potencia, que está ahí en lugar de y viceversa. Allan y BurrIDGE dan como sentado que “social interaction is generally oriented towards maintaining (=saving) face” (5), esto es, que siempre se busca una cierta armonía en la interacción social, pero no se percatan de que la interacción social también está determinada por la desarmonía y la confrontación y que el disfemismo es un elemento necesario y central en toda comunicación, sin que por ello deba tener un valor negativo. Aunque Allan y BurrIDGE jerarquizan los X-femismos al considerar que el eufemismo es mejor que el disfemismo porque busca la armonía social, también reconocen que el disfemismo puede ser ‘heroico,’ especialmente cuando enfrenta un sistema represivo o la censura (234).

En los *Besos* de Meléndez el eufemismo reina. La repetición de ciertos términos (miel, nevado, blando) se contrasta con la variedad de eufemismos que refieren el acto sexual, el cual se llama ‘delicia,’ ‘deleite,’ ‘juego’ o ‘lucha’ (odas 12 y 13); la “lid dulcísima de Venus” (6), la “dulzura de Venus” (7), un “mar de deleites,” “néctar del amor,” “lance glorioso,” “movimiento del amor,” “lascivos juegos” o “el premio del cariño” (10), “el cumplido premio de mis amores,” “dulce ayuntamiento” o “sabrosa fatiga” (11), “fatiga dulcísima de Venus” (13), “dulces desmayos” o “blandos placeres” (14), “ayuntar las almas,” el “dulce lazo” o las “delicias del amor” (15). La variedad de eufemismos para designar el acto sexual es síntoma de un escapismo ante la palabra y un enmascaramiento de la misma que nos habla de un temor a nombrar.

El yo poético de los *Besos* se contiene ante lo explícito y privilegia lo implícito con la excepción de la oda 13. Esta oda se relaciona con el soneto de Quevedo “!Ay, Floralba! Soñé que te... ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.” Si Quevedo se permite decir lo que teme es porque lo que cuenta es irreal, es un sueño. Esto le da venia para enunciar lo imposible. En la oda 13 el yo poético sueña “el cumplido / premio de mis amores / gozándote, mi bien, entre las flores” (11) y parece que el hecho de que hable de un sueño le permite ser más explícito. Toda la oda se concentra en la vista masculina y, como ha notado Rebecca Haidt, la mirada toma el rol de los genitales [“the eye as an erogenous zone unto itself” 94]. Dice entonces que “la vista discurría / con ardiente presura” (11), ruega porque “la vista derrame / por su nevado vientre y por sus lados” y se percata de que están “saciándose mis ojos” (11). Los ojos se sacian como se sacia el deseo sexual y la mirada se derrama como se derrama el esperma. Sólo la oda 13, precisamente la ‘irreal,’ se permite este tono más disfemístico que las otras odas y menciona la palabra ‘tetas,’ describe el sonido de los muslos en el acto sexual o llama a la mujer ‘proterva’ porque toca—sólo aquí—el cuerpo (el pene) del poeta.<sup>234</sup>

Ya de tu amor movido  
 las ropas te quitaba  
 y toda de mis besos te anegaba  
 ¡Qué de luchas trabamos,  
 quitada ya la luz, y a cuántos juegos  
 de nuevo ¡ay me! tornamos;

---

<sup>234</sup> Hay dos disfemismos en las odas. Uno es ‘lasciva’ y el otro ‘proterva.’ Ambos son disfemismos y al mismo tiempo, eufemismos. Allan y Burrige dicen que los eufemismos y los disfemismos son entidades inestables que devienen uno o el otro en el contexto en el que se enuncian, el disfemismo no es una propiedad “is the way it is used” (28). ‘Proterva’ (perversa, malvada), por ejemplo, es un disfemismo culto que aparece en dos ocasiones, cuando ella acaricia el pene del poeta y cuando escapa jugando a las escondidas. Es significativo que se use este término en el único momento en el que la mujer ‘toca’ al hombre pues en la mayoría de las ocasiones él la masturba (oda 3 y 4). El término ‘lasciva’ en el español del siglo XVIII forma parte de toda una retórica religiosa y moral y en los *Besos*, se resemantiza y su carga negativa se transforma en positiva para describir a la mujer deseosa. Como ha notado Rebecca Haidt, se repite 16 veces en las 23 odas (la 3, 6, 12, 13, 16, 19, 20, 21 y 23), concentrándose en las odas 12 y la 13 en las cuales se repite 6 veces (en la 12 ‘lascivos ojuelos,’ ‘lasciva risa’ y ‘lascivos juegos;’ en la 13 ‘lascivo juego,’ ‘lasciva mano’ y ‘lascivo mirar’).

ora humilde a mis ruegos,  
 ora pugnando entrambos de amor ciegos;  
 ya las tetas mostrabas,  
 redonduelas y cándidas cual nieve,  
 y ya las ocultabas  
 porque de nuevo pruebe  
 mi mano a hallarlas y en su ardor se bebe.  
 Mas cuando amor instiga  
 al dulce ayuntamiento apetecido  
 y en sabrosa fatiga  
 me falta ya el sentido  
 de un éxtasis dulcísimo impedido,  
 tú, con lasciva mano,  
 tocándome proterva a nueva vida  
 del sueño soberano  
 me tornas atrevida. (11)

Esta licencia que se permite el poeta de hablar más explícitamente del cuerpo o del acto sexual es singular en los *Besos* pues el resto de las odas velan la descripción del acto sexual al usar subjuntivos que implican deseo y posibilidad pero nunca certeza. En la oda 12, por ejemplo, se habla del deseo de que “amor nos moviera,” de que el ardor “cesara” y “quedáramos dormidos” y tras nuevas caricias “para nuevas delicias / nos fuéramos probando” (281). En el mismo registro eufemístico y erótico aparecen las odas 4 y 5 que muestran la excitación clitoridiana con reticencia:

Oda 3

Y yo por alentarla  
 corro con mano inquieta  
 de su nevado vientre  
 las partes más secretas.  
 Y ella, entre dulce ayes,  
 se mueve más y alterna  
 ternuras y suspiros  
 con balbuciente lengua.

Oda 4

¡Tuya soy! ¡Qué ventura!  
 Más, más bésame y mira  
 cual bullen descubiertos  
 mis pechos tan cargados  
 por ti que ya retiran  
 la Holanda en que guardados...  
 estaban ¡Ay! ¿Do vas? ¿Dónde

tu dedo... ¡Ay!... ¡ay!.. se esconde?  
¡Lascivo! ¿Qué hacemos?..  
Así Nisa juguemos. (7)

En ninguna de estas dos odas se describen las acciones del poeta sino los efectos que éstas tienen en la amada. Hay, además, un travestismo del poeta en la mujer amada que dice “Tuya soy” en uno de los pocos momentos en que la mujer habla pues, como en la *Carajicomedia*, la voz del poeta domina el texto. En la odas 3 y 4, el poeta tiene ante sí el espectáculo del cuerpo y del goce femenino pero nos lo presenta administrado, a través de la reacción o la voz de la amada, en tanto él se sublima desapareciendo de la escena. La noción de lo sublime en los *Besos de amor* debe entenderse en el contexto de la reflexión filosófica sobre lo bello y lo sublime en el siglo XVIII.<sup>235</sup>

Los *Besos* nos ofrecen una ilusión. Esta ilusión es la de aparentemente volver sublime a una mujer al magnificarla a través de la acumulación de epítetos, hipérbolos o comparaciones. Pero la mujer en los *Besos* no es sublime. Lo sublime es la poesía y el poeta que aspiran a representarla.<sup>236</sup> La primera oda juega con la homofonía entre verso y beso y dice que “los besos regalados” que su amada alguna vez le dio se han transformado “en números sonoros / [que] mi musa repite” (6). La idea del poeta es representar besos en versos, el recuerdo en el discurso. La finalidad de las odas es que los versos le procuren más besos: “Óyelos pues, y afable / porque su dolor alivie / a

---

<sup>235</sup> Longino (siglo III a. C.) es el más viejo antecedente en la reflexión de lo sublime, en su tratado buscaba diferenciar la poesía de la retórica y pontificaba la primera sobre la segunda (117). Nicolás Boileau (1633-1711) coincidió con Longinos en vincular lo sublime con lo poético mientras que el conde de Shaftesbury (1671-1713) lo hizo con la naturaleza y la divinidad.

<sup>236</sup> Sobre la influencia de Meléndez en el romanticismo español a través de la idea de lo sublime véase James Mandrell, “Lo sublime literario en la poesía española de los siglos XVIII-XIX: Meléndez Valdés y Espronceda,” *Entre Siglos II* (1993): 207-217.

dármelos de nuevo / querida, te apercibe” (6). Si el poema es un medio para merecer los besos, el poema debe ser sublime.

En 1756, Edmund Burke diferenció lo sublime de lo bello y equiparó lo sublime con el poder aterrador. Para Burke “todo lo terrible, todo lo que habla de objetos terribles o actúa de manera análoga al terror, es fuente de lo sublime, es decir, es capaz de producir la emoción más fuerte que el espíritu pueda sentir” (80). Para Burke lo sublime es la uniformidad, lo infinito, lo vasto, lo poderoso, lo bien proporcionado, mientras que lo bello es lo pequeño, liso, delicado, suave, aromático. Clifford Siskin ha notado que “Burke clearly identifies men with the sublime and women with the beautiful” (44). Los atributos que adscribe a cada categoría son atributos que salen de toda una retórica de la masculinidad y la femineidad: “Los objetos sublimes son de gran dimensión, los objetos bellos son relativamente pequeños... lo bello huye a lo rectilíneo, lo sublime prefiere la línea recta, lo bello no puede ser oscuro, lo sublime puede ser sombrío y tenebroso, lo bello es ligero y delicado, lo sublime sólido y masivo.” (168).

Immanuel Kant responde a Burke con sus *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* en 1764 y es más franco que él en la atribución de lo sublime al hombre y de la belleza a la mujer, haciendo una equivalencia, además, entre lo moral y lo sublime masculinos. Kant divide lo sublime en lo terrible, lo espléndido y lo ‘moral’ que llama ‘noble,’ todo lo cual compete a lo masculino, siendo lo femenino sólo bello. Al igual que Burke, Kant utiliza una retórica de los géneros: “El entendimiento es sublime, el genio es bello. El coraje es sublime, el arte es bello... la veracidad y la honestidad son simples y nobles, el juego y el halago amable son delicados y bellos... Lo sublime

gana estima, lo bello amor” (48-50).<sup>237</sup> Kant considera a la mujer “la marca de la belleza” y dice que “entre las cualidades masculinas, lo sublime claramente resalta como el criterio de base” (77). Dentro de esta propuesta, la mujer no encuentra ningún acceso a lo sublime pues hasta su virtud, nos dice Kant, es bella mientras “que la virtud del sexo masculino es una virtud noble” y por tanto, sublime (81).<sup>238</sup>

Aunque a primera vista los *Besos* de Meléndez Valdés instalan un simulacro de sublimación a la mujer, es el poeta y su poema lo que se encuentra sublimado, el primero porque el poeta se borra de la escena (se sublima) rigiéndola con su mirada, el segundo porque el poema tiene que ser necesariamente el más hermoso para que la dama lo valore y quiera dar, a cambio, sus besos. El análisis de los *Besos* a través de la noción de lo sublime que teorizan Burke y Kant en el XVIII reafirma la preeminencia del androcentrismo en la literatura española erótica del alba del siglo XIX. Juan Meléndez Valdés y Leandro Fernández de Moratín hijo son dos autores españoles que vinculan la razón (masculina) y el sentimiento (femenino) pero, a diferencia de la obra de Moratín hijo, en la poesía de Meléndez la mujer no tiene muchas oportunidades para ser racional, sólo puede ser bella. Las ninfas de sus *Besos*

---

<sup>237</sup> Podemos ver por el uso de los verbos ‘debe’ que hay un afán de prescripción de lo que debe ser sublime y moral (el hombre). En este fragmento, dentro de una ansiedad homosexual, Kant dice que al hombre sublime se le estima porque la admiración es demasiada para aproximarle con la familiaridad del amor, al revés que con lo bello (la mujer) que puede amarse.

<sup>238</sup> Las mujeres en la visión de Kant no tienen acceso a lo sublime. Las mujeres tienen un entendimiento pero el verdadero entendimiento “se identifica con lo sublime” (78). Este entendimiento “no se acomoda a aquellas personas que tienen gracias sin fin y que no deben mostrar otra cosa que una naturaleza hermosa” (78). De hecho, Kant está respondiendo al *Émile* de Rousseau que hablaba sobre la educación femenina al decir que la enseñanza laboriosa y la consideración extenuante “destruyen los méritos propios de su sexo” y si bien pueden causar una ‘fría’ admiración hacia el sexo débil, también debilitan sus gracias, con las cuales “las mujeres ejercen poder sobre el otro sexo” (78). Que la mujer piense no sólo le gana una ‘fría’ admiración sino que la ¡afea! Kant se pronuncia por la ignorancia femenina e incluso duda que la mujer pueda ser moral pues declara “¡No creo que el bello sexo sea capaz de seguir ningún principio!” (81). La mujer, si puede acceder a lo sublime, dice Kant, es por contigüidad con el marido. El hombre ennoblece a la mujer y la mujer embellece las virtudes del hombre (95), pero aunque el hombre participa de la belleza de su mujer, ésta no participa de lo sublime de su marido.

son sólo cuerpos y el poeta es ese hombre instruido y moral que es el único que puede apreciar lo que los necios llaman frívolo y decantarlo en poesía.

En el contexto de la obscenidad y la censura, la diferencia entre lo sublime y lo bello puede ser el factor que hace que críticos como Palacios Hernández o Foulché-Delbosc consideren como obras eróticas a *Perico y Juana* o los *Besos* en tanto sublimes ('castas' como diría Foulché o 'poéticas' como diría Palacios). Estas obras, en su visión, se diferencian del vil 'infierno subliterario' de la pornografía y de sus 'obscenidades,' pero no por eso escapan a la violencia propia de la hegemonía patriarcal. Todo lo contrario, sus eufemismos son síntoma de un escapismo ante la palabra, de una mascarada, que oculta el otro lado en latencia, aunque se esconda, vele, cubra o disimule con el tinglado de la sutileza.

Fue a finales del siglo XVIII que se fundó todo un régimen de valoración estética. Este régimen fue instituido en gran parte por la filosofía de Immanuel Kant, quien, como dice Rancière en *Aesthetics*, "marked a radical separation between the 'tastes of necessity,' affiliated with the popular habitus, and the games of cultural distinction reserved for those who had the means for them" (1). Este régimen que pontifica lo sublime-moral sobre lo bello, coincide con el momento en el que, según Lynn Hunt, la pornografía se vuelve un producto de masas. Nuestra contemporaneidad es heredera de este régimen de valoración que sigue categorizando lo alto y lo bajo, lo fino y lo vulgar, lo culto y lo popular, lo bello y lo feo, lo sublime y lo obsceno.

La difícil diferenciación que establecí entre las literaturas erótica y pornográfica buscó ir más allá de un criterio estético basado en la clase. Este criterio estético dice que lo erótico es artístico y discontinuo mientras que la pornografía es un producto mecánico y masivo. Mi intención fue examinar un conjunto de textos que

hablaran desde distintas locaciones sociales sobre un mismo fenómeno. En el *Jardín de Venus* de Samaniego y las canciones “Chuchumbé” y “Jarabe gatuno” me interesó contrastar la mayor o menor condena de la sexualidad clerical. En este caso encontré que la irrupción de lo popular y del humor en el *Jardín* nos impide reconocer una política monovocal mientras que las canciones novohispanas tuvieron una mayor inclinación a caricaturizar los frailes y, por lo tanto, fueron más intolerantes. En el análisis del *Jardín* me di cuenta de la necesidad de deslindar lo erótico de lo pornográfico sin tomar en cuenta la clase social del escritor; y en la censura de las canciones novohispanas, me percaté de cómo la clase y el status determinaron, en la mirada del censor, lo que era obsceno.

En la obra de Iriarte me interesé por distintos registros literarios que se relacionan con diversos públicos (el de la Academia, el público del anónimo, etc.) y en la obra de Meléndez me interesé por señalar la estabilidad de un registro literario que está en consonancia con la emergencia de la clase burguesa y sus ideas sobre el valor y la acumulación. Basándose en los criterios de clase, los críticos de la literatura ilustrada han pugnado por llamar erótica a un cierto tipo de literatura con el fin de ‘salvarla’ de toda impropiedad. Por otro lado, los críticos de la literatura prohibida colonial han enfatizado la obscenidad como el arma que usaron las clases populares frente a diversos aparatos hegemónicos. La diferencia entre la obscenidad pornográfica y la obscenidad erótica no debe recurrir a un criterio estético anclado en la clase, pues este criterio considera que lo pornográfico es un género subliterario y lo erótico un discurso legítimamente artístico. Este deslinde es arbitrario y se basa en un régimen de valoración estética que divide artificial y violentamente la sociedad en estratos.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta disertación analicé textos que fueron calificados como obscenos y/o que fueron perseguidos por la Inquisición. Este análisis quiere hacer explícito el diálogo que se establece entre la obscenidad y la censura al entrecruzar sus dimensiones poéticas y políticas. Aunque privilegio en mi análisis la obscenidad, he destacado algunos puntos importantes de la censura: la complicidad del censor con el autor, el diálogo que mantuvo la censura inquisitorial con la crítica literaria y la mimesis que hizo la censura del discurso que condenaba. En el primer capítulo destacué, en las obras de Luis de Páramo, Nicolau Eimeric y los índices inquisitoriales, la arbitrariedad como característica de la censura inquisitorial. La arbitrariedad explica que muchos autores no fueran sancionados, aunque según las reglas, debieran serlo (los Moratín, Samaniego).

En las censuras de las obras de Góngora y Quevedo, enfatiqué una *política de la censura* que osciló entre la solidaridad y la traición. Joan de Pineda salvó el nombre de Góngora del *Índex prohibitorum* en razón de una solidaridad eclesiástica. En el ‘caso’ Quevedo, la Inquisición respetó el pseudónimo pero inscribió su nombre en el *Índice* como una mancha. Esta lucha de contrarios también se evidencia en las obras de Góngora y Quevedo. En su poesía satírica y burlesca, Góngora pugna, por un lado, porque se reconozca que el estado eclesiástico también tiene deseos sexuales y, por el otro, se distancia y ataca a los clérigos solicitantes, a quienes llama ‘herejes de bragueta.’ En el *Chitón*, Quevedo quiere hacer una apología de las políticas económicas del rey y del privado pero, en el pliegue del pensamiento barroco, la sátira se escapa a sus intenciones y ataca a los mismos personajes que defiende. Con las

glosas del Padre nuestro que signó Quevedo, vemos una censura de la obscenidad del poder, esto es, una condena de la visibilidad del poder despótico. Esta censura opera igual que la institucional, el pueblo sabe que el poder transgrede, pero lo único que le pide es que no se manifieste, que no haga un escándalo. Las glosas del Padre nuestro son tanto un pacto de alianza como una amenaza de sedición. En ellas, lo obsceno se transforma dependiendo de la locación del yo poético: obscenos son el válido, el rey, el francés y en la Nueva España, el ‘perro obsceno’ español. Las glosas de los Padres nuestros nos muestran que el poder patriarcal siempre está en negociación.

En el segundo capítulo analicé la *política de la obscenidad* en el discurso pornográfico. En este capítulo analicé obras pornológicas (que hablan de la porné o prostituta) y que usan lo que llamo la pornotopia, el censo prostibulario y la guerra de los genitales, para entender cómo la mujer (y especialmente su deseo) se materializa en la mirada del pornógrafo como lo obsceno. En la mayoría de estas pornologías, encontré que la política no es subversiva sólo por el hecho de hablar del sexo, sino en realidad patriarcal y misógina. La política de estas pornologías pugna por derrocar la (inestable) agencia que tiene la mujer en la prostitución (como puta o celestina) e instalar al hombre como el gerente del oficio, bien con la fuerza (como en la *Carajicomedia*) o con la seducción (como en el *Arte*). Contrastando las pornologías, es posible ver que la visión masculina sobre la mujer se transformó históricamente: en la anónima *Carajicomedia* el yo poético temía a la ‘rabiosa’ vagina, en el *Arte de las putas* de Moratín padre al poeta le repugna la vagina sifilítica y en las *Fábulas futrosóficas* de Moratín hijo, aunque no se redime, la vagina se vuelve salvífica. Este cambio en la visión masculina sobre la mujer es consonante con una ideología reformista y prerromántica y con las políticas públicas de Carlos III que proponían darle mayor agencia a la mujer (sólo) en el ámbito privado. Por lo tanto, en las

*Fábulas* el patriarcado no abandona su rol dominante sólo lo transforma de despótico en racional y sensible. De esa manera, hombres y mujeres se doblegan ante el imperio (masculino) de la razón y el sentimiento.

En el segundo capítulo señalé, también, una *poética de la obscenidad* en el choque del discurso obsceno que yuxtapone lo alto y lo bajo. Esta yuxtaposición, dice Jacques Rancière, desvela la violencia implícita en el mismo acto de categorizar y jerarquizar lo alto y lo bajo. La yuxtaposición es evidente en la *Carajicomedia* que usa la ‘elevada’ estructura poética de las *Trezientas* de Mena para hablar de prostitutas y en el *Arte de las putas* que con el canto homérico y el endecasílabo las vuelve neoclásicas. Las yuxtaposiciones de lo alto y lo bajo van en contra del imperativo aristotélico que dice que el registro poético debe corresponderse con la clase del personaje que se retrata (la tragedia y la épica para los nobles y la comedia para la plebe). La mezcla de un tema ‘vil’ con una poética ‘elevada’ desestabiliza el marco de la representación, redistribuye la organización estética y propone debatir sobre la reorganización social. El punto ciego en este capítulo es el *Manuscrito de Juan Fernández* pues reitera la correspondencia entre el tema ‘vil’ y la poética popular. Este poema, además, es el más moralista de las pornologías pues dice querer desaparecer el oficio. En el *Manuscrito* novohispano hay un re-sometimiento de la prostituta a la esfera que, tanto poética como políticamente, le ‘debe’ corresponder.

Finalmente, en el capítulo tercero, establecí una *poética de la censura* que se evidencia en el diálogo que establecieron los censores de la obra de Samaniego con la crítica literaria, en la excitación (airada) del predicador Gabriel de la Madre de Dios que hace eco de la excitación (sexual) de las canciones y los bailes novohispanos y, finalmente, en la mimesis que hizo el discurso represor (el bando del virrey y el edicto) del motivo infernal que aparecía en las coplas del “Jarabe gatuno.” En el

análisis de la representación de la sexualidad clerical que hacen el *Jardín de Venus* de Samaniego y las canciones novohispanas, destaqué otro aspecto de las *políticas de la obscenidad* pues estos textos muestran una mayor o menor propensión a enjuiciar a los clérigos por sus deseos o actos sexuales. Mientras que en el *Jardín* el relajó y el humor popular desestabilizan todo juicio moral, las canciones novohispanas se inclinan más hacia el escarnio aunque, al igual que el *Jardín*, normalicen la sexualidad clerical a través de la repetición.

Asimismo, en el tercer capítulo, me propuse reflexionar sobre la *poética de la obscenidad*, al diferenciar lo erótico de lo pornográfico, los cuales consideré como dos formas diferentes de representación que, no obstante, han sido consideradas obscenas. Considero como estrategias poéticas de lo erótico, el eufemismo, la alusión y la metáfora, mientras que lo pornográfico se ha caracterizado a lo largo de esta disertación por ser disfemístico. En la mezcla que hago en este capítulo de literatura culta y popular, del texto pornográfico y el erótico, hay una invitación a reflexionar sobre la noción de clase como el criterio que históricamente ha determinado lo que tiene mayor propensión a ser censurado (la literatura popular, la clase baja social) y lo que tiene menos propensión a la censura (lo poético, lo erótico). Muchos críticos de la literatura española han querido ‘salvar’ la literatura prohibida llamándola erótica para diferenciarla del ‘infierno subliterario’ que es la pornografía. Este ‘rescate’ se funda en una valoración estética clasista (como en los ‘rescates’ que hacen Garrote Bernal del *Jardín* de Samaniego, Palacios Hernández de *Perico* de Iriarte o Foulché de los *Besos* de Meléndez). En mi perspectiva, no hay un infierno subliterario pornográfico así como no hay un sublime cielo erótico, sino distintas formas de representación que son más literales o menos explícitas, que buscan ofender a los (castos) oídos o que, como dice Fernando de Rojas en la *Celestina*, nos quieren ‘dorar la píldora.’

## BIBLIOGRAFÍA

- Abramovici, Jean-Christophe. Obscénité et Classicisme. París: PUF, 2003.
- AGN Edictos 5266.3.2. AGN Indiferente Virreinal 997.4.37; 1893.18.2; 2292.3.1; 3650.3.9; 3949.42.8; 5013.82; 5216; 5260.6.14; 5638.28; 5833.70.15. AGN Inquisición 178.2.24-41; 303.8; 486.30.144; 548.6.542-55; 626.3; 858.1.81-134; 1019.3.385-87; 1034.6.345-54; 1052.20.292; 1065.3.13-20; 1095.20.306-20; 1098.9.401; 1175.36.379-82; 1178.1.14-23; 1178.2.24-41; 1181.3.123; 1193.17.113; 1195.5.60; 1208.28; 1253.9.42-45; 1267.7.39; 1268.12.251; 1272.9.30-33; 1288.9.1-134; 1297.3.16-24; 1326.1.1-36; 1377.7.395; 1391.8.163-95; 1410.1.69-328; 1411.9.37-38; 1426.19.72; 1438.13.129-32; 1449.1.187-88; 1455.8.36; 1457.9.35-36; 1458.3.214; 1459.10.408; 1466.8.100-11; 1538.3. AGN Real Hacienda 502.35. AGN Tribunal de cuentas 25.19.1830; 25.34.439-71; 34.4.36-66.
- Aguirre Tinoco, Humberto. Sones de la tierra y cantares jarochos. México: IVEC, 1991.
- AHN Inquisición 3729.85; 3730.337; 3736.91; 4425.4; 4435.6; 4444.1; 4444.50; 4450.4; 4459.3; 4464.4; 4465.16; 4467.23; 4467.31; 4468.2; 4470.13; 4478.2; 4478.4; 4483.13; 4484.3; 4485.20; 4485.34; 4492.11; 4506.6; 4518.14.
- Alberghini, Juan Alberto. Manuale qualificatorum Sanctae Inquisitionis. Zaragoza: Agustín Verges, 1671.
- Alberro, Solange. Inquisición y sociedad en México 1571-1700. México: FCE, 1983.
- Alcántara, Álvaro, “Los motivos del son.” Son del Sur 7 (1998): 33–42.
- Alejandro García, Juan Antonio. El veneno de Dios. La Inquisición de Sevilla ante el delito de sollicitación en confesión. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- . Palabra de hereje. La Inquisición de Sevilla ante el delito de proposiciones. Sevilla: U de Sevilla, 1998.
- Allan, Keith y Kate Burridge. Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon. New York: Oxford UP, 1991.
- Althusser, Louis. Essays on ideology. Trad. B. Brewster. London: Verso, 1993.
- Andioc, René. Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII. Madrid: Castalia, 1976.

- Anónimo. Fábulas futrosóficas o La filosofía de Venus en fábulas. Londres: s/e, 1821.
- . La Carajicomedia. Ed. Carlos Varo. Madrid: Nova Scholar, 1981.
- . Priapeia. Ed. Sir Richard Burton y Leonard C. Smithers. s/l: Universal Sales Marketing, 1995.
- Arbiol. Estragos de la lujuria. Zaragoza: Joseph Fort, 1738.
- Archer, Christon. "Pardos, Indians, and the Army of New Spain: Inter-Relationships and Conflicts, 1780–1810." Journal of Latin American Studies 6.2 (1974): 231-55.
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Trad. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT P, 1968.
- Bataille, Georges. L'érotisme. París: 10/18, 1995.
- . La littérature et le mal. París: Gallimard, 1957.
- Bellhouse, Mary. "Femininity & Commerce in the Eighteenth Century: Rousseau's Criticism of a Literary Ruse by Montesquieu." Polity 13.2 (1980): 285-99.
- Bellón Cazabán, Juan Alfredo. "La ética del siglo XVIII: Las fábulas y los cuentos. El caso de Samaniego." Cadalso. Cádiz: Diputación de Cádiz, 1983. 7-28.
- Benassar, Bartolomé. Inquisición Española: poder político y control social. Barcelona: Grijalbo, 1981.
- Benjamin, Walter. Les arcades. Trad. Rolf Tiedemann. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Berco, Cristian. Sexual Hierarchies, Public Status: Men, Sodomy and Society in Spain's Golden Age. Toronto: U of Toronto P, 2008.
- Bergson, Henri. La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico. Trad. María Luisa Pérez Torres. Valencia: Prometeo, 1971.
- Bhabha, Homi. The Location of Culture. New York: Routledge, 1994.
- Bierman, Judah. "Censorship and the Languages of Love." The Family Coordinator 14.1 (1965): 10-16.
- Blanco, Mercedes. "Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora." Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro. Ed. C. Vaíllo y R. Valdés. Madrid: Castalia, 2006. 11-34.

BNE 121, BNE 2/56847, BNE 12/492112, BNE MC/3878/3, BNE MC/5307/8, BNE MSS/3744, BNE MSS/3751, BNE MSS/6491, BNE MSS/10912, BNE MSS/10940, BNE MSS/11327, BNE MSS/12935/22, BNE MSS 13684, BNE R/11566, BNE, R/13763, BNE R/18956, BNE R/23814,312B, BNE R/60015(7), BNE R/61748, BNE R/391799(1)/22, BNE T/5940,16, BNE T/9025.

Bodakian, Florence dee. Resisting Nudities: A Study in the Aesthetics of Eroticism. New York: Peter Lang, 2008.

Bolaños, Carmen. "La literatura jurídica como fuente del derecho inquisitorial." Revista de la Inquisición 9 (2000): 191-200.

Borges, Jorge Luis. "Los teólogos." Ficciones. Caracas: Ayacucho, 1993. 107-118.

Bourdieu, Pierre. La distinction. París: Minuit, 1979.

—. La dominación masculina. París: Seuil, 1998.

Brocato, Linde M. "'Tened por espejo su fin:" Mapping Gender and Sex in Fifteenth and Sixteenth Century Spain." Queer Iberia: sexualities, cultures, and crossings from the Middle Ages to the Renaissance. Ed. Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson. Durham: Duke UP, 1999. 325-369.

Burke, Edmund. Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. París: J. Vrin, 1990.

Butler, Judith. Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.

Cabarrús, conde de. Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública. Madrid: Imprenta de Burgos, 1820.

Cadalso, José. Cartas marruecas. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Carbado, Devon. "Black Male Racial Victimhood." Callaloo 21.2 (1998): 337-61.

Caro Baroja, Julio. El carnaval. Madrid: Taurus, 1979.

Caso González, José Miguel. "La poesía comprometida de Meléndez Valdés." La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III. Madrid: U Complutense, 1989. 53-73.

Catulo, Gayo Valerio. Poesía completa. Trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión, 2008.

Chafee-Sorace, Diane. "Historical Truth in Gongora's Vision: Golden Age Spain as Depicted in Three Letrillas." South Atlantic Review 50.2 (1985): 17-34.

- Collier, Aine. The Humble Little Condom: A History. Amherst: Prometheus Books, 2007.
- Colomer, José Luis. "El conde de la Roca y el marqués Virgilio Malvezzi. Dos diplomáticos panegiristas del conde duque de Olivares." Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio. Ed. Christophe Couderc. Madrid: Casa de Velásquez, 2005. 513-34.
- Conner, Susan P. "Public Virtue and Public Women: Prostitution in Revolutionary Paris, 1793-1794." Eighteenth-Century Studies 28 (1995): 221-40.
- Cossío, José María. "En torno a la poesía de Meléndez Valdés." Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo 7 (1925): 65-75.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Iriarte y su época. Madrid: Impresores de la Real Casa, 1897.
- Cristóbal, Vicente. "Nicolás Fernández de Moratín, recreador del Arte de amar." DICENDA. Cuadernos de filología hispánica 5 (1986): 73-87.
- Dadson, Trevor J. "¿Un memorial inédito del conde de Salinas en contra de la política del Conde-Duque de Olivares?" Hispania 47.165 (1987): 343-48.
- Davis, Kingsley. "The Sociology of Prostitution." American Sociological Review 2.5 (1937): 744-755.
- Deacon, Philip. "Imágenes de la mujer en la poesía erótica española." Ecossilenciados. La mujer en la literatura española. Ed. Susana Gil Albarelllos. Segovia: Junta de Castilla y León, 2006. 419-31.
- Defourneaux, Marcelin. Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII. Madrid: Taurus, 1973.
- Deleuze, Gilles. "Coldness And Cruelty." Sacher Masoch, Leopold Von. Masochism: Coldness And Cruelty & Venus In Furs. Trad. Jean McNeil. New York: Zone Books, 1991. 15-142.
- . Différence et répétition. París: PUF, 1969.
- . The fold. Leibniz and the Baroque. Trad. Tom Conley. Minneapolis: U of Minnesota, 1993.
- Delumeau, Jean. El miedo en Occidente. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1989.
- Derrida, Jacques y Avital Ronell. "The Law of Genre." Critical Inquiry 7.1 (1980): 55-81.

- . Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre. París: Galilée, 1984.
- . "Signature, événement, contexte." Derrida, Jacques. Marges de la philosophie. París: Minuit, 1972. 365-393.
- . Spectres de Marx. París: Galilée, 1993.
- Díaz de Tena, María Eugenia. "Vicios y virtudes de una Reina." Península. Revista de Estudios Ibéricos 3 (2006): 19-36.
- Díaz Pimienta, Alexis. Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo. Oiartzun: Sendoa Editorial, 1998.
- Diderot, Denis. Les bijoux indiscrets. París: Folio, 1981.
- Domergue, Lucienne. "Nicolás de Moratín, censor." Revista de literatura 42.84 (1980): 247-60.
- Domínguez, Frank. "Carajicomedia and Fernando el Católico's Body: The Identities of Diego Fajardo and María de Velasco." Bulletin of Hispanic Studies 84 (2007): 725-44.
- . "La parodia del traductor en Carajicomedia: Fray Bugeo Montesino y Fray Juan de Hempudia." Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural. Ed. Roxana Recio. Soria: Vertere, 2007. 155-72.
- . "Monkey Business in Carajicomedia: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as 'Fray Bugeo'." eHumanista 7 (2007): 1-27.
- . "Santilario/St. Hilarion: Stanza 28 of Carajicomedia and its Gloss." La corónica 37.1 (2008): 301-37.
- Douglas, Mary. Purity and Danger. New York: Routledge, 2000.
- Dowling, John. "The Inquisition Appraises "El Sí de las Niñas," 1815-1819." Hispania 44.2 (1961): 237-44.
- Dufour, Gerard. Clero y sexto mandamiento: La confesión en España del siglo XVIII. Valladolid: Ámbito, 1996.
- Dworkin, Andrea. "Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality." Feminism and Pornography. Ed. Drucilla Cornell. Oxford: Oxford UP, 2000. 19-44.
- Eco, Umberto. "Los marcos de la libertad cómica." Carnaval. Ed. Umberto Eco. México: FCE, 1998. 9-20.

- Eimeric, Nicolau. Manual de Inquisidores. Ed. José Marchena Ruiz. Bogotá: Planeta, 1999.
- Escandell Bonet, Bartolomé. "Fuentes y técnicas del conocimiento histórico del Santo Oficio: metodología y técnicas de la investigación inquisitorial." Historia de la Inquisición en España y América. Ed. Bartolomé Escandell Bonet y Joaquín Pérez Villanueva. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. 169-175.
- Fernández de Moratín, Leandro. Epistolario. Ed. René Andioc. Madrid: Castalia, 1873.
- . Poesías completas. Ed. J. Pérez Magallón. Barcelona: Sirmio, 1995.
- Fernández de Moratín, Nicolás. Arte de las putas. Ed. Isabel Colón y Gaspar Garrote Bernal. Málaga: Aljibe, 1995.
- . La petimetra. Madrid: Juan Muñoz, 1762.
- . Obras póstumas de d. Nicolás Fernández de Moratín. Madrid: Viuda de Roca, 1821.
- Finkielkraut, Alain y Pascal Bruckner. El nuevo desorden amoroso. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Fish, Stanley. "Interpreting the Variorum." Critical Inquiry 2.3 (1976): 478-85.
- Focillon, Henri. The Life of Forms in Art. London: Zone Books, 1992.
- Ford, James M. "La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora." MLN 96.2 (1981): 426-34.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 1978.
- . Historia de la sexualidad. Trad. Martí Soler. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Franco Rubio, Gloria. La vida cotidiana en tiempos de Carlos III. Madrid: Ediciones libertarias, 2001.
- . "Nicolás Fernández de Moratín y el Arte de las Putas: misoginia y objetualización de la mujer entre la élite intelectual ilustrada." Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres. Ed. Cristina Segura Graíño. Madrid: Narcea, 2001. 97-122.
- Frederick, Jason. "'Pardos enterrados:' Unearthing Black Papatla in the Eighteenth Century." Journal of Colonialism and Colonial History 5.2 (2004): 17 pp.
- Freud, Sigmund. The Joke and Its Relation to the Unconscious. New York: Penguin, 2003.

- Froldi, Rinaldo. "La poesía ilustrada de Meléndez Valdés." Ínsula 504 (1988): 19-20.
- Gactó, Enrique. "Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición." Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos) 1 (1991): 11-62.
- García de Enterría, María Cruz. "Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel." Formas carnavalescas en el arte y la literatura. Ed. Javier Huerta Calvo. Barcelona: Serbal, 1989. 119-52.
- García de la Huerta, Vicente. Raquel. Madrid: Castalia, 1987.
- García de León Griego, Antonio. El mar de los deseos. El caribe musical. Historia y contrapunto. México: Siglo XXI, 2002.
- García de Paso, José. "El problema del vellón en el Chitón de las tarabillas." La perinola (2002): 323-63.
- García García, Miguel Ángel. "La erótica de la razón en la poesía de Meléndez Valdés: de Anacreonte a Locke." El cortejo de Afrodita. Ed. Antonio Cruz Casado. Málaga: U de Málaga, 1997. 159-71.
- Garrote Bernal, Gaspar. "Espinel en la variedad de la epístola horaciana." Canente: revista literaria 3-4 (2002): 337-82.
- . "Maestro virtuoso, libertino, zurdo, diestro: La erótica heterodoxa de Samaniego." Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración. Ed. Emilio Palacios Hernández. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 81-127.
- Gies, David T. "El cantor de las doncellas' y las ramerías madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en "El arte de las putas". " Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Ed. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon. Toronto: U of Toronto, 1980. 320-23.
- . Nicolás Fernández de Moratín. Boston: Twayne, 1979.
- . "Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciochesca." Ideas en sus paisajes. Ed. Guillermo Carnero. Alicante: U de Alicante, 1999. 215-224.
- . "Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español." Luz vital. Ed. Ramón Llorens. Alicante: McGill U, 1999. 85-95.
- Góngora de Argote, Luis de. Letrillas. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1980.
- Góngora y Argote, Luis de. Obras en verso del Homero Español. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

- González Casanova, Pablo. La literatura perseguida en la crisis de la colonia. México: ColMex, 1958.
- González Crussi, Frank. On the Nature of Things Erotic. New York: Harcourt, 1998.
- González Marmolejo, Jorge René. Sexo y confesión: La Iglesia y la penitencia en los siglos XVIII y XIX en la Nueva España. México: INAH, 2002.
- Gracián, Baltasar. El criticón. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 1990.
- Green, Otis. "On the Attitude Toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro." Studies in the Renaissance 4 (1957): 190-200.
- Greenleaf, Richard E. "Historiography of the Mexican Inquisition: Evolution of Interpretations and Methodologies." Cultural encounters: the impact of the Inquisition in Spain and the New World. Ed. Mary Elizabeth Perry y Anne J. Cruz. Berkeley: U of California P, 1991. 248-277.
- Groneman, Carol. "Nymphomania: the historical construction of female sexuality." Signs 19.2 (1994): 337-67.
- Gutiérrez, Carlos M. "Quevedo desde la interacción: posibilidades ecdóticas y hermenéuticas." La Perinola 4 (2000): 147-61.
- Habermas, Jurgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Haidt, Rebecca. Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth Century Spanish Literature and Culture. New York: St. Martin's P, 1998.
- Halpert, Herbert. "Folklore and Obscenity: Definitions and Problems." Journal of American Folklore 75.297 (1962): 190-94.
- Helman, Edith. "The Elder Moratín and Goya." Hispanic Review 23.3 (1955): 219-30.
- Huertas Cabrera, Carlos. "La poesía erótica como forma ilustrada de transgresión social." Revista de Aula de Letras, Humanidades y Enseñanza (2003-2005): 15 pp.
- Hunt, Lynn. The Invention of Pornography. New York: Zone Books, 1993.
- Ibañez Ehrlich, María Teresa y Pedro Alonso García. "De lo que Diógenes madrileño dijo a su discípulo putañero: Moratín, literatura y sexo." Aufklärung. Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional. Estudios dedicados a Hans Joaquim Lope. Ed. Jesús Cañas Murillo y Sabine Schmitz. Frankfurt: Peter Lang, 2004. 33-43.

- Infantes, Víctor. "El saber clandestino: Moratín erótico." Cuadernos de Historia Moderna. Añejos 6 (2007): 147-53.
- Iriarte, Tomás de. Fábulas literarias. Madrid: Magisterio español, 1980.
- . Poesías más que picantes. Palma de Mallorca : Ultramarino, 1992. Irigaray, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. París: Minuit, 1977.
- Iser, Wolfgang. "Indeterminacy and the Reader's Response." Aspects of Narrative. Ed. J. Hillis Miller. New York: Columbia UP, 1971. 2-45.
- Iwasaki Cauti, Fernando. "Las bragas de Pitágoras: Teorema en torno al erotismo y la pornografía." Los territorios literarios de la historia del placer. Ed. José Blas Vega. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1996. 107-14.
- Jammes, Robert. Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- Jáuregui, Carlos A. Canibalia. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." Jauss, Robert. Toward an Aesthetic of Reception. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. 18-45.
- Jiménez de Báez, Yvette. "El estudio interdisciplinario y la literatura tradicional. La décima y la glosa en décimas en Hispanoamérica." Anuario de letras 38 (2000): 523-36.
- Jovellanos, Gaspar de. Informe sobre la ley agraria. Madrid: Cátedra, 1997.
- . Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos. Madrid: Cátedra, 1992.
- . Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos. Madrid: Atlas, 1956.
- Kant, Immanuel. Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime. Berkeley: U of California Press, 1960.
- Kappeler, Susan. The Pornography of Representation. Minneapolis: U of Minnesota, 1986.
- Kristeva, Julia. Le pouvoir de l'horreur. París: Seuil, 1980.
- La Fontaine, Jean. Contes interdits. París: La musardine, 2001.
- Lacan, Jacques. Écrits. París: Seuil, 1999.

- Lavertue, Julie. El albur en México: descripción y percepción. L'albur au Mexique : description et perception. Diss. U de Laval, avril 1998.
- Le Gates, Marlene. "The Cult of Womanhood in 18th-Century Thought." Eighteenth-Century Studies 10 (1976): 21-40.
- Llorente, Juan Antonio. Historia crítica de la Inquisición de España. Barcelona: Edit. de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1979.
- Longinus. On the Sublime. Cambridge: Cambridge UP, 1935.
- Maravall, Antonio. "Sobre el pensamiento social y político de Quevedo." Homenaje a Quevedo. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: U de Salamanca, 1980. 69-131.
- Marcus, Steven. The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.
- Márquez, Antonio. Literatura e Inquisición en España. 1478-1834. Madrid: Taurus, 1980.
- Martí, Marc. "Anticlericalismo y sexto mandamiento en el Jardín de Venus de Samaniego." Tonos digital 17 (2009): 14 pp.
- Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos del XVIII en España. Madrid: Siglo XXI, 1972.
- Martín Nogales, José Luis. Samaniego ante la Inquisición. Álava: Diputación foral de Álava, 1995.
- Matsuda, Mary. Words That Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech, and The First Amendment. Boulder: Westview P, 1993.
- Mazzeo, Guido. "Contrastes Entre el Teatro Neoclásico y Romántico." Hispania 49.3 (1966): 414-20.
- McClelland, Ivy. Ideological Hesitancy in Spain 1700-1750. Liverpool: Liverpool UP, 1991.
- McKinnon, Catherine. "Only Words." Feminism and Pornography. Ed. Drucilla Cornell. Oxford: Oxford UP, 2000. 94-129.
- Medina, José. "Identity Trouble. Disidentification and the Problem of Difference." Philosophy and Social Criticism 29.6 (2003): 655-80.
- Meléndez Valdés, Juan. Los besos de amor. Madrid: Murillo, 1894.

- Méndez, María Águeda. Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes. México: Siglo XXI, 1997.
- . Con Georges Baudot. "El chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal." Caravelle 48 (1987): 163-171
- Mendoza, Vicente T. La décima en México. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición, 1947.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. La historia de los heterodoxos españoles. Madrid: Librería católica de San José, 1880.
- Michelson, Peter. "An Apology for Pornography." Perspectives on Pornography. Ed. Douglas Hugues. New York: St. Martin's P, 1970. 61-71.
- Moreno, José Ignacio. "Notas sobre la poesía del siglo XVIII. A propósito de los Besos de amor de Meléndez Valdés." Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz. Ed. Nicolás Marín. Granada: U de Granada, 1979. 463-71.
- Muñoz García, Marta José. "Erotismo y celo inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en el siglo XVIII y principios del XIX." Cuadernos de historia del derecho 10 (2003): 157-207.
- Nead, Lynda. "The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality." Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate. Ed. Lynne Segal. New Brunswick: Rutgers UP, 1993. 280-94.
- Nietzsche, Friedrich. Twilight of the Idols, or How to Philosophize with a Hammer. London: Wordsworth, 2007.
- Noyes, Dorothy y Regina Bendix. "Introduction: In Modern Dress: Costuming the European Social Body, 17th-20th Centuries." Journal of American Folklore 111.440 (1998): 107-14.
- Palacio Atard, Vicente. Los españoles de la Ilustración. Madrid: Guadarrama, 1964.
- Palacios Hernández, Emilio. "Félix María de Samaniego, adaptador de cuentos eróticos de La Fontaine." La traducción en España (1750-1830). Ed. Francisco Lafarga. Lleida: U de Lleida, 1999. 309-20.
- . "Los amores de Perico y Juana: Notas a un poema erótico del siglo XVIII." Eros literario. Ed. Covadonga López Alonso. Madrid: U Complutense, 1989. 111-25.
- . "Obra lírica de Leandro Fernández de Moratín: versos entre el Neoclasicismo y la Ilustración." Cuadernos de Historia Moderna. Añejos 6 (2007): 59-85.

- Pallares, Eduardo. El proceso inquisitorial. México: Imprenta universitaria, 1951.
- Páramo, Luis de. De origine et progressu Officii Sanctae Inquisitionis, eiusque dignitate & vtilitate. De Romani Pontificis potestate & delegata Inquisitorum. Madrid: Ex Typographia Regia, 1598.
- Pataky, Joan. "The Influence of Lachrymose Comedy on Moratín's *El viejo y la niña*." Hispanic Review 47.3 (1979): 379-91.
- Peckham, Morse. Art and Pornography. New York: Basic Books, 1969.
- Pedraza, Pilar. "Prólogo." Fernández de Moratín, Nicolás. Arte de las putas. Valencia: La máscara, 1999.
- Peña, Margarita. La palabra amordazada. México: UNAM, 2000.
- Pérez Escobedo, Javier. Sexo e Inquisición en España. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- Pérez Romero, Antonio. "The Carajicomedia: The Erotic Urge and the Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance." Hispanic Review 71.1 (2005): 67-88.
- Perry, May Elizabeth. Gender and Disorder in Early Modern Seville. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Pinta Llorente, Miguel de la. La Inquisición española y los problemas de la cultura y la intolerancia. Madrid: Cultura hispánica, 1953.
- Polt, John. Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés. Oviedo: U de Oviedo, 1987.
- Poole, Howard. "Obscenity and Censorship." Ethics 93 (1982): 39-44.
- Portilla, Jorge. Fenomenología del relajó. México: FCE, 1984.
- Prieto Martínez, Julio. "El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder." Hispania 81.3 (1998): 490-500.
- Quevedo, Francisco de. El buscón. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1990.
- . El chitón de las tarabillas. Ed. Manuel Urí Martín. Madrid: Castalia, 1998.
- . El parnaso español y musas castellanas. Madrid: Antonio Galiana, 1866.
- . Epistolario. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Reus, 1946.
- . Los Sueños. Buenos Aires: Losada, 1951.

- . Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo. Ed. James Crosby. Woodbridge: Tamesis, 2005.
- Rama, Ángel. La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos Smith, Maya. "'Que esta canalla se abstenga de esos bailes:' Una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII." Boletín del Archivo General de la Nación 8 (2005): 133-162.
- Rancière, Jacques. Aesthetics and Its Discontents. Trad. Steven Corcoran. Cambridge: Polity, 2009.
- . La chair des mots. Politique de l'écriture. París: Galilée, 1998.
- . La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature. París: Hachette, 1998.
- . The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. Trad. Gabriel Rockhill. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Randall, Richard S. Freedom and Taboo: Pornography and the Politics of the Self Divided. Berkeley: U of California P, 1992.
- Real Academia de la Historia. Memorial histórico español. Madrid: Nabu Press, 2010.
- Reed, Susan. "The Politics and Poetics of Dance." Annual Review of Anthropology 27 (1998): 503-532.
- Regalado Kerson, Pilar. "La Huerteida de Leandro Fernández de Moratín: Un reflejo de la polémica de su tiempo." Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ed. David Kossof y *et al.* Madrid: Ediciones Istmo, 1983. 487-98.
- Revilla, Joaquín Marco. "El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez Valdés." Ejercicios literarios. Barcelona: Tíber, 1968. 15-26.
- . "Pliego suelto y teatro en el siglo XVIII. En torno a la recepción de un proyecto ilustrado: una jácara contra Meléndez Valdés y Trigueros (1784)." El teatro español del siglo XVIII. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Lleida: Universitat, 1996. 605-624.
- Ribao Pereira, Montserrat. "Del humor y los humores en el Jardín de Venus. Las otras fábulas de Samaniego." Dieciocho: Hispanic Enlightenment 24.2 (2001): 203-16.
- Robles Cahero, José Antonio. "Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España." Boletín del Archivo General de la Nación 8 (2005): 42-76.

- Rodríguez Pastor, Juan et al. "Unas notas sobre el folklore obsceno." Revista de folklore 20.236 (2000): 56-70.
- Rodríguez Solís, Enrique. Historia de la prostitución en España y América. Madrid: Biblioteca Nueva, 1921.
- Roldán Pérez, Antonio. "Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII." Revista de la Inquisición 7 (1998): 119-36.
- Salinas, Pedro. "La poesía de Meléndez Valdés." Ensayos de literatura hispánica. Madrid: Aguilar, 1967. 236-72.
- Samaniego, Félix María de. Fábulas. Madrid: Castalia, 1975.
- . Jardín de Venus. Ed. Emilio Palacios Hernández. Madrid: Siro, 1976.
- Sánchez Ortega, María Helena. La mujer y la sexualidad en el Antiguo régimen. Madrid: Akal, 1992.
- Sarrión Mora, Adelina. Sexualidad y confesión: la solicitación ante el Tribunal del Santo Oficio. Madrid: Alianza, 1994.
- Schwartz, Lía. "Mulier . . . Milvinum Gens: La construcción de personajes femeninos en la sátira y la ficción áureas." Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Ed. A. Sotelo y M. C. Carbonell. Barcelona: U de Barcelona, 1989.
- Sedgwick, Eve. Between Men: English Literature and the Male Homosocial Desire. New York: Columbia P, 1985.
- . Epistemology of the Closet. Berkeley: U of California P, 1990.
- Segura Covarsi, Enrique. "Caracteres excepcionales de la lírica de Meléndez Valdés." Revista de estudios extremeños 1 (1945): 77-97.
- Sempere y Guarinos, José. Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España. Valencia: Alfons El Magnànim, 2000.
- Siskin, Clifford. "Gender, Sublimity, Culture: Retheorizing Disciplinary Desire." Eighteenth Century Studies 28.1 (1994): 37-50.
- Solé, José María. Los pícaros borbones. Madrid: La esfera de los libros, 2003.
- Sontag, Susan. "The Pornographic Imagination." Perspectives on Pornography. Ed. Douglas Hugues. New York: St. Martin's P, 1970. 131-69.
- Spector Person, Ethel. "Sexuality as the Mainstay of Identity: Psychoanalytic Perspectives." Signs 5.4 (1980): 605-30.

- Stavans, Ilan. "On Censorship." Translation Journal 9.3 (2005): 21 pp.
- Szasz, Yvonne. "Masculine Identity and the Meanings of Sexuality: A Review of Research in Mexico." Reproductive Health Matters 6.12 (1998): 97-104.
- Trapero, Maximiano. El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico. Las Palmas de Gran Canaria: U de las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- Valle y Caviedes, Juan del. Obra completa de Juan del Valle y Caviedes. Ed. Daniel Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Varo, Carlos. "Introducción a la Carajicomedia." Anónimo. Carajicomedia. Madrid: Nova Scolar, 1981. 1-121.
- Velasco Moreno, Eva. "En torno a la censura de finales del siglo XVIII: Teorías, interpretaciones y paradojas." Añejo 4 (2009): 201-17.
- Vinson III, Ben. "Articular el espacio: El establecimiento militar de gente de color libre en el México colonial de la conquista hasta la independencia." Callaloo 27.1 (2004): 331-54.
- . "Race and Badge: Free Colored Soldiers in the Colonial Mexican Militia." The Americas 56.4 (2000): 471-96.
- Weissberger, Barbara. "Male Sexual Anxieties in Carajicomedia: A Response to Female Sovereignty." Poetry at Court in Trastamaran Spain. Ed. Michael Gerli. Tempe: Arizona State U, 1998. 221-34.
- Wiegman, Robyn. "Negotiating America: Gender, Race, and the Ideology of the Interracial Male Bond." Cultural Critique 13 (1989): 89-117.
- Zavala, Iris. Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII. Barcelona: Ariel, 1978.