

EL FLUIR DE LO ERÓTICO: CIRCULACIÓN Y POSESIÓN DEL *ARTE DE PUTEAR* DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN*

BRAE · TOMO XCIX · CUADERNO CCCXIX · ENERO-JUNIO DE 2019

RESUMEN: Este artículo examina las noticias que tenemos sobre la circulación, posesión y lectura del poema erótico de Nicolás Fernández de Moratín *Arte de putear* con intención de aclarar aspectos de su recepción fluida en las décadas posteriores a su composición. Para ello me serviré de algunos documentos poco citados, así como de la información que se deriva de los testimonios del poema actualmente disponibles. En relación con esto, corregiré también algunos datos erróneos que, en los últimos años, se vienen ofreciendo sobre uno de los testimonios del poema, lo cual además contribuye a esclarecer la relación textual entre ellos y permite establecer una hipótesis de *stemma*.

Palabras clave: Nicolás Fernández de Moratín; *Arte de putear*; poesía erótica; circulación manuscrita; lectores.

THE FLOW OF THE EROTIC: CIRCULATION AND POSSESSION OF THE *ARTE DE PUTEAR* BY NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

ABSTRACT: This article examines the information we have on the circulation, possession, and reading of Nicolás Fernández de Moratín's erotic poem *Arte de putear* with the objective of clarifying some aspects of its fluid reception during the decades after it was written. I will use some little-cited documents, as well as the data that can

*Este artículo es resultado de un proyecto de investigación que desde 2016 hemos comenzado a desarrollar la Dra. Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos) y yo, titulado *CAM (Manuscritos Áureos Cantabrigenses)*, y cuyo objetivo es el estudio y edición, si procede, de los manuscritos hispánicos de los siglos XVI, XVII y XVIII localizados en la Cambridge University Library. Este artículo se ha beneficiado asimismo de la financiación del programa Ramón y Cajal (Agencia Estatal de Investigación y European Science Foundation, referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

be obtained from the copies of the poem that are currently available. In a related process, I will also correct some erroneous information that has been presented during the last few years about one of the copies of the poem, which helps untangle the textual relationships among them and allows constructing a hypothetical *stemma*.

Keywords: Nicolás Fernández de Moratín; *Arte de putear*; erotic poetry; manuscript circulation; readers.

EN 1881, Marcelino Menéndez Pelayo escribía lo siguiente en su *Historia de los heterodoxos españoles* al referirse a Nicolás Fernández de Moratín: «algún tributo pagó en sus mocedades a la poesía licenciosa, llaga secreta de aquel siglo, e indicio no de los menores de la descomposición interior que le trabajaba». En nota aclaraba que dicha «poesía licenciosa» aparecía «no en sus obras impresas, sino en cierto poema inédito, cuyo título no puede estamparse aquí» y que «las copias son raras, afortunadamente»¹. Estas palabras del erudito montañés acerca del poema erótico de Moratín conocido con los títulos de *Arte de putear* o *Arte de las putas*², escritas casi a medio camino entre la fecha de composición del poema y nuestra actualidad, condensan algunas características importantes del texto moratiniano: su contenido erótico, su circulación predominantemente manuscrita y clandestina, y el problema de las copias existentes. Reflejan también la distancia que media entre la mojigatería que hasta hace pocas décadas atravesaba la crítica, y que llevó en su día a Menéndez Pelayo a silenciar inútilmente el título del poema, y el interés reciente que despierta entre los investigadores tanto esta obra de Moratín –la que más atención ha suscitado de entre su producción– como la tradición erótica hispana y europea en la que se inserta.

Dado que fue una obra de carácter encubierto por su temática sexual y al ser prohibida por la Inquisición, una cuestión que ha centrado especialmente la atención de la crítica es el grado de circulación del *Arte de putear*: muy

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, II, Madrid, CSIC, 1992, págs. 743-744.

² Ambos títulos se usaron para el poema, aunque *Arte de putear* es el que parece haber sido el título definitivo dado por Moratín, como se verá más adelante, y es el que utilizaré en este artículo.

restringida para unos³; más amplia para otros pocos⁴. En este artículo quiero examinar las noticias que tenemos sobre la circulación, posesión y lectura del *Arte de putear* para poder arrojar luz sobre esta cuestión. Como tendré ocasión de mostrar, una mirada diacrónica pone de manifiesto que la circulación del poema forma parte de un proceso de recepción complejo y fluido, que evoluciona con el paso de las décadas y que no puede reducirse tan sólo a su carácter clandestino por el contenido erótico del texto, como usualmente sucede cuando se habla de este poema. Para ello me serviré de algunos documentos apenas manejados por la mayoría de los críticos que se han acercado al *Arte de putear*, así como de la información que se deriva de los testimonios del poema disponibles hoy en día, atendiendo a su faceta ecdótico-material y a la historia de su posesión. En relación con esto, corregiré algunos datos erróneos que, en los últimos años, se vienen ofreciendo sobre uno de los testimonios que se conocen de este poema, lo cual además contribuye a esclarecer la relación textual entre ellos y permite establecer una hipótesis de *stemma*.

³ Para Manuel Fernández Nieto, «primero por la prohibición inquisitorial y silencio de los Moratines, y después por la corta tirada de la edición de la obra, el *Arte de las Putas* no fue conocido» («Introducción», en Leandro Fernández de Moratín, *Arte de las Putas*, Madrid, Siro, 1977, págs. 13-70; la cita en la pág. 18), mientras que Pedro Ruiz Pérez considera que el poema tuvo «escasa difusión» más allá del mundo de «la erudita reunión» («Nicolás Fernández de Moratín, entre la academia y el burdel», en José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg y Víctor Infantes (eds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispánica*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996, págs. 175-185; la cita en la pág. 176). Por su parte, Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal consideraron que el reducido número de copias conservadas confirmaría la afirmación de Menéndez Pelayo de que existían pocos testimonios del poema («Introducción», en Leandro Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Archidona, Aljibe, 1995, págs. 7-124; véase en particular la pág. 17). Para Antonio Alatorre, «el poema circuló entre *muy pocas gentes*» («Reseña a Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, ed. Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, Archidona, Aljibe, 1995», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, t. 2 (1998), pág. 485).

⁴ Para David T. Gies, «it was widely circulated in manuscript» (*Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne, 1979, pág. 99), mientras que Víctor Infantes considera que «numerosos manuscritos [...] denuncian su conocimiento y su difusión» («El saber clandestino: Moratín erótico», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 6 (2007), págs. 147-153; la cita en la pág. 149).

1. «POR PARECERLE VERSO ELEGANTE»

Desconocemos las fechas exactas en que Nicolás Fernández de Moratín compuso su *Arte de putear*, pero Colón Calderón y Garrote Bernal han argumentado de manera convincente a favor del período 1767-1772 – y más probablemente hacia 1772 – a partir de una serie de referencias internas y externas⁵. La crítica ha apuntado que la génesis del poema se vincula muy probablemente al ambiente literario de la tertulia de la Fonda de San Sebastián, de la que Moratín era uno de los promotores y cuyo «único estatuto [era] hablar de teatro, de toros, de amores y de versos»⁶: el juguete erótico-poético que es el *Arte de putear* sería perfectamente recibido por sus miembros⁷. Los investigadores también han puesto de manifiesto el carácter polisémico del *Arte de putear* al ir desgranando diferentes capas que componen su tejido textual: se trata de una obra abiertamente erótica, que se aleja del «mundo elegantemente erótico del [...] rococó»⁸ y se adentra en lo obsceno de finales del siglo XVIII; de un catálogo de prostitutas de Madrid y una cartografía de su localización; de un homenaje de las mujeres que viven del sexo; de una exploración de la sexualidad humana desde las veredas de la ciencia moderna y la ética utilitaria; de un manual jocoso-didáctico que enseña a los jóvenes a tratar con las prostitutas a bajo precio a partir de la experiencia del autor-preceptor; de un poema construido en diálogo con la tradición clásica, hispánica y europea, con lo erudito y lo popular; de un texto ambiguo en el tono y en el contenido; de una obra que participa del anticlericalismo ilustrado, etc. Su condición de texto plural requiere, pues, un lector implícito heterogéneo, abierto a un abanico de po-

⁵ Colón Calderón y Garrote Bernal, «Introducción», págs. 13-16.

⁶ Leandro Fernández de Moratín, «Vida del autor», en Nicolás Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca, 1821, pág. xxv.

⁷ Véase Ruiz Pérez, «Nicolás Fernández de Moratín», así como Emilio Palacios Fernández, «Panorama de la literatura erótica del siglo XVIII», en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, págs. 191-239 (véanse especialmente las págs. 209-218).

⁸ David T. Gies, «Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 3-28; la cita en la pág. 17.

sibilidades interpretativas y que «pone de relieve el complejo problema de la complicidad del lector en atribuir una intención o una postura moral fija»⁹: el *Arte de putear* gustaría tanto a quienes atendieran a todo el trabajo poético que articula el texto como a quienes estuvieran sólo interesados en su faceta sexual, subversiva de la moral y de picante entretenimiento. Todo ello, por supuesto, convertía al poema en un texto destinado a una circulación clandestina, a una lectura privada de copias manuscritas o a lecturas en voz alta sólo ante un público reducido y selecto. Supuso asimismo que, una vez que la Inquisición tuvo noticia de la existencia del poema de Moratín, no dudara en prohibirlo con intención de erradicar su lectura.

Hasta ahora, los investigadores consideraban el edicto del 20 de junio de 1777 por el que la Inquisición de Madrid prohibía el *Arte de putear* como la primera referencia directa que se tenía a esta obra. Sin embargo, contamos con un documento anterior que aporta información significativa sobre la primera etapa de circulación del *Arte de putear* y que apenas han manejado los especialistas¹⁰: se trata del resumen del expediente del proceso que la Inquisición de Madrid llevó a cabo en la primavera y verano de 1776 tras llegarles la denuncia de la existencia de este poema erótico. El expediente comienza con un elocuente párrafo que resume el motivo del proceso y la decisión que se tomó al término del mismo:

Expediente formado en el tribunal de la Inquisición de Corte sobre un papel o poema manuscrito intitulado *Arte de las putas*, dividido en cuatro cantos o poemas, que todo consta de cinco cuadernillos y comienza

⁹ Philip Deacon, «Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación», *Revista de Literatura*, 42 (1980), págs. 99-120 (véase la pág. 117).

¹⁰ Se refieren a él sin apenas dar detalles Miguel Llorente («El sentido de la cultura española en el siglo XVIII e intelectuales de la época (aportaciones inéditas)», *Revista de Estudios Políticos*, 68 (1953), págs. 79-114, concretamente en las págs. 111-112) y María José Muñoz García («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), págs. 157-207, concretamente en la pág. 197). Elena Deanda-Camacho lo utiliza con algo más de provecho en su Tesis Doctoral (*Ofensiva a los oídos piadosos: poéticas y políticas de la obscenidad y la censura en la España transatlántica*, Tesis Doctoral, Vanderbilt University, 2010, págs. 152-154).

con un verso de Ovidio *De Arte Amandi*, «Non sum praeceptor amoris», y otros del mismo poeta gentil, por contener todo él proposiciones, las más provocativas *ad turpia* y injuriosas a todo el estado del cristianismo. Viene votado a que, con el primer edicto prohibitivo de libros, se prohíba *in totum* y se mande recoger, y que en atención a no haberse averiguado el autor de obra tan obscena se suspendan por ahora estas diligencias (fol. rr)¹¹.

Este inicio reúne una serie de datos importantes referidos al texto de Moratín, como su condición de poema manuscrito con una extensión de cinco cuadernillos (forma y contenido se mezclan, pues, en esa referencia fluida de que es un «papel o poema»)¹²; su título; su división externa en cuatro cantos; y, sobre todo, el verso exacto de Ovidio que figuró a modo de epígrafe en el texto de Moratín y en varias de las copias que circularon en los años inmediatamente siguientes a su composición¹³, pero que no aparece en las copias conocidas del poema. La referencia a que el poema incluía en su inicio otros versos de Ovidio parece aludir a la presencia de un segundo epígrafe, aunque tampoco puede descartarse que sea la manera en que los inquisidores se refieren a los ecos del *Ars Amatoria* que se encuentran desde los primeros versos del poema¹⁴.

El expediente inquisitorial pasa entonces a ofrecer los detalles acerca de las indagaciones que llevaron a cabo y que nos permiten reconstruir una muestra de la difusión temprana del *Arte de putear*. El proceso comenzó a instancias de un secretario de la Inquisición, Mariano Blancas, quien el 2 de mayo de 1776

¹¹ Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 3736, expediente 91. Modernizo la ortografía y la puntuación de todas las fuentes primarias que utilicé en este artículo.

¹² Por la descripción del manuscrito que aporta el edicto prohibitivo del 20 de junio de 1777, sabemos que estos cuadernillos sumaban 106 páginas (Colón Calderón y Garrote Bernal, «Introducción», pág. 16), es decir, con una extensión algo superior a la de las dos copias manuscritas completas que actualmente conservamos y, por tanto, con un número de líneas por página más reducido.

¹³ Aunque los censores inquisitoriales afirman que el verso citado proviene del *Ars Amatoria* de Ovidio, en realidad es de *Tristia* (1.1.67). ¿Tal vez sea una errata o un despiste por el verso «ego sum praeceptor amoris», que sí que es del *Ars Amatoria* (1.17)?

¹⁴ Véase al respecto Vicente Cristóbal, «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5 (1986), págs. 73-87.

por la noche recibió una copia del poema de Moratín de manos de Ventura de las Mozas, aparentemente por escrúpulos de conciencia. El tribunal de la Inquisición ordenó entonces que se hiciese llegar el poema al padre Moncayo, de los Agustinos Recoletos, para que emitiese el informe preceptivo sobre el contenido del texto, mientras que encargó al dicho secretario Blancas y al comisario Antonio Puig que llevaran a cabo las averiguaciones necesarias. El 4 de mayo declaró ante estos Ventura de las Mozas, quien dijo ser «soltero, natural de Villarreal, obispado de Tortosa, oficial de la Contaduría del Infante don Luis, de edad de 25 años» (fol. 1r). Declaró que había entregado el «*Arte de las putas*» a la Inquisición «a impulsos de su conciencia» (fol. 1r) y que lo había conseguido de un amigo llamado Juan Vicente Pérez, oficial de la contaduría del duque de Arcos, quien le había prestado su copia para que lo leyera, aunque con la petición de que se la devolviera pronto. Ante las preguntas de los inquisidores, Ventura de las Mozas afirmó «que no sabe de quién lo adquirió éste [*sc.*, Juan Vicente Pérez] ni quién es su autor, ni si don Juan Vicente tiene otros de la misma naturaleza, y ofreció hacer alguna diligencia para averiguar el autor» (fol. 1r). Por la respuesta de Ventura se percibe el interés de los inquisidores por saber no sólo detalles concretos sobre el origen del poema denunciado, sino también si la persona que se lo hizo llegar poseía otros textos potencialmente heréticos o prohibidos.

Los inquisidores tardaron más de un mes en proseguir con la instrucción del caso y no fue hasta el 12 de junio que interrogaron a Juan Vicente Pérez, quien dijo ser «natural de Cifuentes, obispado de Sigüenza, oficial de la contaduría del duque de Arcos, soltero, de edad de 28 años» (fol. 1r). La declaración de Juan Vicente es rica en información. Declaró que había tenido noticia del poema a finales del verano anterior –es decir, de 1775–, cuando Mariano Morales, residente en la calle del Príncipe, le pasó «un papel en verso intitulado *Arte de putas*, que a su parecer tendría cinco cuadernillos y medio en cuarto» (fol. 1r). A partir de este manuscrito se sacaron dos copias: la que hizo el propio Juan Vicente y la que sacó «don Antonio de Castro, su compañero de oficina» (fol. 1r), tras lo cual se devolvió el poema al dicho Mariano.

En este momento de su declaración, Juan Vicente intentó minimizar las posibles consecuencias de haber tenido en su posesión un texto que había despertado la atención de la Inquisición. Trató de reducir su papel como difusor

del poema presentando a Ventura de las Mozas como persona interesada en poseer el poema y tratando de proyectar una imagen de católico devoto que tenía intención de denunciar este poema erótico: «después le pidió la suya o se la dio voluntariamente el declarante a don Ventura de las Mozas, de quien no la ha podido volver a recoger, no obstante 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» (fol. 1r). Además, Juan Vicente afirmó no saber quién era el autor del poema y presentó como hipótesis que pudo haber salido de la pluma de un fraile a partir de ciertos comentarios hechos por Mariano Morales, lo que implicaba que éste sabía más sobre el poema y, por tanto, sería más culpable: «no sabía su autor ni quién se lo dio a dicho Morales, pero presumía fuese algún fraile porque cuando dicho Morales lo leía a presencia del declarante y advertía alguna equivocación, prorrumplía en la expresión de “este fraile”» (fols. 1r-1v). Este detalle de la declaración confirma la idea planteada por Pedro Ruiz Pérez de que el poema de Moratín no se restringió a una lectura personal y privada, sino también oral, dado que el relato que el yo hace de sus experiencias prostibularias supone que su «disfrute sería mayor para quien lo oyera recitar que para el mero lector de un texto escrito»,¹⁵ lo que encaja con otras noticias de difusión oral y lectura en voz alta de poesía erótica¹⁶. En tercer lugar, Juan Vicente declaró que su interés en el poema radicaba exclusivamente en su forma y no en su contenido: «que él nunca hizo uso malo más que la material lectura de él por parecerle verso elegante y ser muy aficionado a la poesía» (fol. 1v). No deja de resultar llamativa esta alusión a la calidad del poema como argumento justificador ante la Inquisición, siendo como son un tanto irregulares los logros formales de Moratín en su *Arte*, aunque al mismo tiempo esta excusa incide en el carácter poético del texto erótico¹⁷. Más interesante resulta la afirmación de que el poema conlle-

¹⁵ Ruiz Pérez, «Nicolás Fernández de Moratín», pág. 181.

¹⁶ Philip Deacon, «El espacio clandestino del erotismo literario en la España dieciochesca», en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, págs. 219-230 (véase las págs. 223-224).

¹⁷ Con todo, Ruiz Pérez ha destacado cómo el *Arte de putear* no deja de ser un «ejercicio retórico», con un diseño que se inserta en la tradición retórica del ejemplo *a contrario* («Ni-

vaba una utilidad, un «uso malo» que evitó Juan Vicente y que manifiesta la conciencia implícita en este lector de que el poema podía ser «an instruction book in the pursuit of sexual gratification»¹⁸, fuese individualmente o través de compañía femenina.

La declaración de Juan Vicente Pérez llevó a los oficiales de la Inquisición a interrogar en siguiente lugar a Mariano Estanilao Morales el 14 de junio, quien declaró ser «natural de Berdejo, obispado de Tarazona, soltero, de 31 años» (fol. iv). No negó haber poseído «un papel manuscrito en verso con el título de *Arte de las putas*» (fol. iv), pero trató de minimizar su interés en la obra afirmando que la «leyó salpicado por no gustar de su letura por las expresiones indecentes que contenía» (fol. iv). Al ser preguntado acerca de su papel en la difusión del poema, Mariano ofreció bastantes detalles:

[Mariano Morales] hizo a don Miguel Pérez, empleado en la Veda de caza y pesca, que vive en la calle de San Carlos, entrando por Lavapiés, que sacase una copia de él con ánimo de enviarla a don Juan Manuel Viniegra, oficial real de Quito, porque se lo encargó así desde Cádiz habrá dos años, cuando se fue a servir su empleo. Que para sacar la copia le entregó otra que tenía don Nicolás Moratín, abogado, que vive al postigo de San Martín. Que hace memoria que prestó dicho papel a don Juan Miguel Pérez, de la contaduría del duque de Arcos, quien se lo volvió (fol. iv).

Esta parte del testimonio certifica cómo el *Arte de putear* circulaba al menos desde 1774 y que lo hacía más allá del círculo más próximo a Moratín, como se deduce de la afirmación de que Juan Manuel Viniegra le había encargado desde Cádiz una copia del poema para tenerla consigo en Quito. La declaración de Mariano supone la primera vez que sale a relucir en el proceso el nombre de Nicolás Fernández de Moratín, quien se presenta como la persona que le hizo llegar el texto a Mariano Morales para sacar la copia solicitada por Viniegra, y que este ejemplar es el que luego llegó a manos de Juan Vicente Pérez –y no Juan Miguel Pérez, como se copia por error–. La mención a Moratín se asociaba con

colás Fernández de Moratín», págs. 176 y 178-179).

¹⁸ Rebecca Haidt, *Embodying Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York, Saint Martin's Press, 1998, pág. 74.

la espinosa cuestión de la autoría del texto, pues Mariano Morales afirmó que «al principio tuvo por autor al expresado Moratín, pero que después le dijo éste que lo había compuesto don José Hernández Vinuesa, también abogado y amigo suyo, quien cree que murió ya» (fol. iv). Esta declaración apunta a que Moratín procuró protegerse ante eventuales inquisiciones al entregar copias de su poema atribuyendo la autoría del *Arte de putear* a un amigo ya fallecido, el abogado José Hernández de Vinuesa¹⁹.

Mariano Morales terminó su declaración tratando de minimizar las repercusiones de su papel en la circulación del *Arte de putear*. Por un lado, se presentó como una persona cuya conciencia le había llevado a actuar de la mejor manera posible: «habiendo reflexionado mejor el contenido del papel y sus obscenidades, lo quemó sin haber enviado el que tenía encargo a Indias y sin quedarse copia alguna» (fol. iv). Por otro lado, ante la declaración de Juan Vicente Pérez de que Mariano le había leído el poema en voz alta y achacado su autoría a un fraile, el dicho Mariano se escudó en su mala memoria y en acusar a Juan Vicente de haberse equivocado: «dijo que no se acuerda de semejante cosa y que le parece puede ser equivocación de quien lo ha dicho» (fol. iv). Unos días más tarde, el 20 y 25 de junio, declararon dos nuevos imputados en el proceso, quienes tenían en su posesión sendas copias del poema:

¹⁹ Son pocos los datos de este amigo de Moratín que he podido encontrar. Tal vez se trate del mismo José Hernández de Vinuesa que acompañó a José de Gálvez como Visitador de Nueva España en la primavera de 1765, pues Herbert Priestley refiere que, al marchar desde Madrid a tomar posesión, «also by especial solicitation of Gálvez [went] two lawyers, friends of his choice, but without pay, to serve as his subdelegates upon occasion. They were José Hernández de Vinuesa and Juan Valera» (*José de Gálvez, Visitor-General of New Spain (1765-1771)*, Berkeley, University of California Press, 1916, pág. 136). Si fuera él, estaba de regreso en la península en 1769, pues, en una real cédula del 28 de noviembre de dicho año, Carlos III nombraba a José Hernández de Vinuesa, abogado de los Reales Consejos y del Colegio de Madrid, superintendente electo de la provincia de Ciudad Rodrigo para supervisar la repoblación de la región y la organización de las zonas de pastos y de tierras de labranza (*Real cédula de Su Majestad y señores del Consejo para la repoblación de la provincia de Ciudad Rodrigo, y división de su término en pastos y tierras de labor*, Madrid, Antonio Sanz, 1769). Probablemente sea el mismo José Hernández Vinuesa que redactó la censura para la petición de licencia de impresión de la obra *Socorro de todo necesitado y amparo de todo afligido* solicitada por su autor, Joaquín Valcárcel y Rico, en 1769, y que se denegó en enero de 1770: véase Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 5531, expediente 20.

don Antonio de Castro, natural de la Puebla de Montalbán, soltero, de 26 años, y don Tomás Aguilar, natural de Caracena, obispado de Sigüenza, soltero, de 26 años, y ambos oficiales de la contaduría del duque de Arcos, quienes declararon tener y voluntariamente entregaron un papel manuscrito en verso como de unos cinco cuadernillos, que empieza *Arte de las putas* y acaba *El dulce Moratín fue mi maestro* (fol. iv).

Los dos habían obtenido sus copias del ejemplar que les había pasado Juan Vicente Pérez («lo copiaron él, don Antonio, de otro papel que le prestó don Juan Vicente Pérez, de la misma oficina, y él, don Tomás, del que tenía don Antonio», fol. iv), pero, al igual que los declarantes anteriores, se preocuparon por protegerse a sí mismos en cuanto poseedores de un texto erótico. Alegaron que les había interesado sólo por ser un poema –y aquí resuena el argumento estético ya usado por Juan Vicente Pérez–, condenaron el contenido del mismo y negaron haber contribuido a su circulación: «habiéndole leído por mera curiosidad y por ser aficionados a la poesía, encontraron muchas obscenidades [y] por ser materia perniciosísima de la que trata lo han tenido con la mayor reserva, sin fiarlo a persona alguna, y que no saben que otra persona alguna le tenga, como ni tampoco quién sea su autor» (fol. iv).

Estas dos declaraciones cerraron esta fase del proceso dado que los comisarios no pudieron localizar ni a Miguel Pérez ni, sorprendentemente, a Moratín, pese a ser el principal sospechoso de haber compuesto el poema y disponer de la dirección donde residía en esa fecha:

Remitiéronse al tribunal estas declaraciones en 26 de junio sin examinar, como expresan los comisarios, a los citados por Morales don Miguel Pérez, por no haber podido averiguarse su paradero, ni a don Nicolás Moratín, abogado de esta Corte, por concluir el papel, como queda 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 (fol. iv).

En esas fechas llegaron las calificaciones del padre Moncayo, quien identificó quince proposiciones condenables, «principalmente por faltas injuriosas a todo el cristianismo, escandalosas, provocativas *ad turpia*, blasfemas y heréticas, con resabios de ateísmo e impiedad» (fols. iv-2v). Un segundo calificador,

fray Antonio de la Concepción, emitió también su censura, con catorce proposiciones propias de «un hereje de estos tiempos» (fol. 2v). Es decir, la obra se condenaba «non tanto per l'oscenità, quanto per l'empietà in essa contenuta»,²⁰ o más concretamente porque lo sexual del poema implica una ideología sensualista opuesta a la moral religiosa tradicional²¹, de modo que lo erótico y lo heterodoxo quedan firmemente entrelazados. El 8 de agosto se cerró el proceso con la decisión de incluir el poema en el siguiente edicto prohibitivo de libros, que se haría público un año más tarde, el 20 de junio de 1777, a través de copias publicadas en las puertas de las iglesias.

Este expediente documenta algunos de los aspectos de la circulación del *Arte de putear* en los años cercanos a su composición. En la primavera de 1776, Nicolás Fernández de Moratín no tenía problema en compartir su poema con quien estuviera interesado en leerlo y tener su propio ejemplar, y la obra llevaba circulando fuera del entorno literario de Moratín al menos un par de años: recordemos que Mariano Morales pidió el texto a Moratín para poder sacar una copia que le había encargado Juan Manuel Viniegra desde Cádiz dos años antes. A partir de esta puesta en circulación que inicia el autor se produce un fenómeno de difusión manuscrita no controlable por Moratín: la copia entregada a Mariano Morales sirvió para que sacaran sus propias copias Antonio de Castro (de quien a su vez lo copió Tomás Aguilar) y Juan Vicente Pérez, quien se la prestó a Ventura de las Mozas. Estos lectores tempranos del poema de Moratín compartían una serie de rasgos: eran varones, solteros, relativamente jóvenes (con edades comprendidas entre los 25 y los 31 años) y trabajaban en el aparato burocrático del estado, como el propio Moratín, en calidad de oficiales en la contaduría del duque de Arcos (en el caso de Mariano Morales, Antonio de Castro, Tomás Aguilar y Juan Vicente Pérez) o en la del infante Luis An-

²⁰ Mario di Pinto, «L'osceno borghese (note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)», en *Codici della trasgressività in area ispanica. Atti del Convegno di Verona 12-14 giugno 1980*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1980, págs. 177-192; la cita en la pág. 189.

²¹ Pedro Alonso García y María-Teresa Ibáñez Ehrlich, «De lo que el Diógenes madrileño dijo a su discípulo putañero: Moratín, literatura y sexo», en Jesús Cañas Murillo y Sabine Schmitz (eds.), *Aufklärung: Literatura y cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional. Estudios dedicados a Hans-Joachim Lope*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, págs. 33-43.

tonio Jaime de Borbón y Farnesio (en el caso de Ventura de las Mozas), o de secretarios (en el caso de Juan Manuel Viniegra, quien había sido secretario del visitador José de Gálvez en Nueva España).

Es entre esta clase media funcionaria, inserta en las estructuras cortesano-aristocráticas del poder y aficionada a la poesía, por donde se extendería el conocimiento, la lectura y la copia del *Arte de putear* más allá del «reducido círculo de amigos del autor»²² de la tertulia de la Fonda de San Sebastián que pudo constituir su primer público. Esto encaja con las conclusiones de Deacon de que, en la segunda mitad del siglo XVIII, «la lectura [de literatura erótica] estaba bastante extendida entre las clases cultas»²³ y de que los destinatarios implícitos del poema eran «jóvenes (oficiales)»,²⁴ como indica Deanda-Camacho. Además, Moratín era amigo del duque de Arcos y había convivido con el infante don Luis en La Granja de San Idelfonso y granjeado su favor²⁵. Era lógico que se relacionara con miembros de sus casas y acabara por compartir con algunos de ellos lo que era una de sus composiciones más afortunadas. Un ejemplo de amigo que se movía entre estos espacios moratínianos era Francisco Cerdá y Rico, compañero de la tertulia de la Fonda de San Sebastián y que en 1772 entró a trabajar como abogado en la casa del duque de Arcos. Esto ayudaría a explicar por qué los comisarios de la Inquisición no insistieron en localizar e interrogar a Moratín pese a haber indicios sólidos de que su pluma estaba detrás del *Arte de putear*, pues, como señala Deacon, la Inquisición no siempre insistía en sus indagaciones «por temor a ofender a personas con poder e influencia»²⁶. Quizá de ahí también que Moratín se atreviera a dejar constancia explícita de su autoría en el verso final de su *Arte de putear* («el dulce Moratín

²² Deacon, «Nicolás Fernández de Moratín», pág. 102.

²³ Deacon, «El espacio clandestino», pág. 223.

²⁴ Deanda-Camacho, *Ofensiva a los oídos*, pág. 132.

²⁵ Philip Deacon, «Un escritor ante las instituciones: el caso de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)», *Cuadernos Dieciochescos*, 2 (2001), págs. 151-176 (véanse las págs. 154-155 y 159).

²⁶ Deacon, «El espacio clandestino», pág. 223. Deanda-Camacho llega a ver una auténtica connivencia estamental: «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» (*Ofensiva a los oídos*, pág. 154). Es más, este episodio no impidió que, unos años

fue mi maestro»)²⁷, cuando no había tenido inconveniente en enmascarar su identidad en otras ocasiones por motivos más lúdicos o convencionales²⁸. Se trata de una explicitud reñida con la autocensura previa que rodea la producción erótica en la época.

Los intentos de la Inquisición por prohibir la lectura del *Arte de putear* con el edicto de 1777 y su inclusión en el índice de 1790 –con indicación expresa de que no podía leerlo ni siquiera quien tuviera licencia para leer libros prohibidos²⁹– sin duda tuvieron algún efecto disuasorio, pero no cercenaron la circulación del poema. Es cierto que la documentación actualmente conocida guarda silencio acerca de la difusión del *Arte de putear* durante las tres décadas inmediatamente posteriores a su prohibición por la Inquisición, pero esto no significa que no se siguiera copiando y leyendo. Por un lado, porque parece que el propio Nicolás Fernández de Moratín siguió haciendo algunas ligeras modificaciones a su propio poema, indicio de que amigos y conocidos debieron de seguir pidiéndole copias del texto, incluso si «las investigaciones de la Inquisición debieron de causar temor en el autor»³⁰, como sugiere Deacon. El expediente inquisitorial de 1776 apunta a que el título original del poema fue *Arte de las putas*, pues así constaba en un manuscrito entregado por el propio Moratín y en las copias que se sacaron. Por eso también Tomás de Iriarte conoció este poema con el título de *Arte de las putas*, como recoge en

después, Moratín fuera elegido por las autoridades seculares para llevar a cabo tareas de censura: véase Lucienne Domergue, «Nicolás de Moratín, censor», *Revista de Literatura*, 42 (1980), págs. 247-260.

²⁷ Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, ed. Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrrote Bernal, Archidona, Aljibe, 1995, IV, v. 475. Para di Pinto, la presencia del nombre de Moratín refleja su «orgogliosa coscienza di trasgredire al sistema» («L'osceno borghese», pág. 190).

²⁸ Véase Philip Deacon, «El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII, apuntes sobre decoro, estrategias y juegos», *Dieciocho*, 22, t. 2 (1999), págs. 213-236.

²⁹ *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar, para todos los reinos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV*, Madrid, Antonio de Sancha, 1790, pág. 16.

³⁰ Deacon, «Un escritor ante las instituciones», pág. 164.

su «Vejamen satírico contra Moratín», compuesto aparentemente en 1779³¹. Esto implica que Moratín hizo el cambio al título definitivo de *Arte de putear* entre 1776 y su fallecimiento en 1780³². Tal vez fue el propio poeta quien también eliminó el verso o versos de Ovidio que encabezaban el texto, dado que ya no pasaron a los testimonios que han llegado hasta nosotros³³. Por otro lado, a principios del siglo XIX se documenta una notable vitalidad del *Arte de putear*, como ahora examinaré, la cual sólo se explica si entronca con una tradición lectora ininterrumpida del poema durante las décadas precedentes, aunque hoy en día no haya constancia documental³⁴.

2. «ENCERRADOS EN UNOS COFRES»

Precisamente dan cuenta del animado vigor del que gozaba el *Arte de putear* entre ciertos perfiles de lectores de comienzos del siglo XIX una serie de noticias y los manuscritos conservados. Comenzaré fijándome en un documento poco manejado³⁵. Se trata de otro expediente de la Inquisición de Madrid, que

³¹ Es la fecha que da el *Cancionero del siglo XVIII* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 3751, fols. 57r-63v), aunque Iriarte también pudo haberlo compuesto el año anterior.

³² A partir del estudio que llevan a cabo Colón Calderón y Garrote Bernal de las variantes del título y su presencia en una serie de copias manuscritas del «Vejamen» de Iriarte («Introducción», págs. 19-20), es posible que Moratín se decantara por el título definitivo hacia 1779. Dado que en una de las notas aclaratorias que acompaña el texto del vejamen se identifica claramente el título del poema erótico y la autoría de Moratín, es posible que la circulación misma de este vejamen, del que existen varias copias manuscritas en cartapacios de aficionados, contribuyera a difundir todavía más la noticia del *Arte de putear* entre el público más entendido.

³³ Tampoco puede descartarse que la eliminación de la cita de Ovidio fuera fortuita y consecuencia del proceso de copias sucesivas, especialmente tras el fallecimiento de Moratín. Como mostraré más adelante, todos los testimonios conocidos provienen de un arquetipo que no puede identificarse con un original dado que debía incluir errores de copia.

³⁴ Helman consideró que varios *Caprichos* de Goya, creados entre 1796 y 1799, pudieron estar inspirados en diversas partes del *Arte de putear*, lo que sería un indicio de la circulación del poema en el tramo final del siglo XVIII. Véase Edith F. Helman, «The Elder Moratín and Goya», *Hispanic Review*, 23, t. 3 (1955), págs. 219-230.

³⁵ Cita este documento Philip Deacon, «El libro erótico en la España dieciochesca», en Pedro Cátedra, María Isabel Páiz Hernández y María Luisa López-Vidriero Abello (eds.), *La*

ofrece información sobre ciertos poseedores y lectores del poema de Moratín. Dicho expediente refiere que Juan Gualberto González, fiscal del Consejo de Indias, había sido acusado por el tribunal de Sevilla de poseer libros prohibidos y el 25 de enero de 1817 la Inquisición sevillana había enviado consulta al tribunal de la Corte para que determinase cómo proceder. Se acusaba al dicho Juan Gualberto de poseer las siguientes obras: «*Don Guindo Cerezo, La Pucela de Orleans, el Diccionario crítico burlesco, Cartas de Abelardo a Eloísa, los Sermones de Amaro, el Gerundio, el Eusebio*, las obras de Voltier, las de Rusó, versos obscenos de un libro en 4.º manuscrito, el *Pastelero de Madrigal, las Cartas persianas y el Arte de putear*» (fol. 1r)³⁶. Esta acusación era resultado de una delación que había hecho el 30 de agosto de 1816 el padre Juan Casiano Delgado, franciscano, al tribunal de la Inquisición de Sevilla. Les informó de que, «en tiempo de la invasión francesa» (fol. 1v), estando en el pueblo onubense de Encinasola, de donde era natural, se había enterado de que parte de los libros prohibidos de Juan Gualberto González, a la sazón oidor en Guatemala, se conservaban en las casas de Miguel Salazar y Francisco de Paula González, hermano de Juan Gualberto. Estos libros «estaban encerrados en unos cofres que se guardaban en un doblado, a donde se subía por una escalera cuya puerta estaba en la cocina principal de la casa» (fol. 1v). El padre Casiano afirmó haber leído varios de esos libros y, el resto, haberlos oído leer en voz alta a Francisco de Paula. La nómina de las obras era la recogida en el listado inicial del expediente, aunque el sacerdote estaba convencido de que había más libros prohibidos en la casa.

Las inquisiciones del tribunal sevillano no dieron gran resultado dado el poder local de la familia Gualberto y de las tensiones que existían en el pueblo, «dividido en facciones y partidos, a que no contribuían poco algunos sacerdotes seculares y regulares» (fol. 2r). Miguel Salazar, «principal de la casa», informó al fiscal del tribunal que no sabía francés y que no tenía constancia de que en su biblioteca ni en sus casas hubiera ninguno de los libros indicados, salvo el *Diccionario crítico burlesco*, que Francisco de Paula González había que-

memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2002, págs. 825-837 (véase en particular las págs. 830-831).

³⁶ Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 3722, expediente 212.

mado al enterarse de su prohibición. El tribunal de Sevilla decidió entonces informar al tribunal de Madrid de los libros que se pensaba que poseía Juan Gualberto para que pudieran hacerse las pesquisas apropiadas en las casas que tenía en la ciudad. El tribunal de Madrid, en vista de la posición social del acusado y de que en 1801 había solicitado permiso a la Inquisición para leer libros prohibidos, aunque sin llegar a recibirlo, decidió informarle de la acusación y simplemente pedirle que hiciera entrega de las obras que todavía tuviera en su poder y comunicara dónde pudiera estar el resto.

Este expediente inquisitorial revela cómo el *Arte de putear* estaba en buena compañía dentro de la colección de libros prohibidos de Juan Gualberto González. De nuevo nos encontramos como lector del poema de Moratín a un miembro de los cuerpos del estado, en este caso alguien que había sido oidor en Guatemala y era fiscal del Consejo de Indias en el momento de las indagaciones inquisitoriales, y que además tenía inquietudes poéticas³⁷. Los volúmenes prohibidos escondidos en los cofres de la casa familiar de Juan Gualberto nos revelan a un lector heterodoxo, interesado en la filosofía de los ilustrados franceses y en obras inspiradas en ella (con obras de Voltaire y de Rousseau, el *Eusebio* y las *Cartas persianas*), en obras de contenido polémico (el *Pastelero de Madrigal*), en obras de carácter anticlerical (*Don Guindo Cerezo*, el *Diccionario crítico burlesco*, los *Sermones de Amaro* y *Fray Gerundio de Campazas*) y en obras de tinte sexual (*La Pucelle d'Orléans*, *Cartas de Abelardo a Eloísa*, esos «versos obscenos» recogidos en un manuscrito y, por supuesto, el *Arte de putear*). Como habían referido los censores del poema de Moratín en 1776, el *Arte de putear* encajaba a la perfección en las corrientes polémicas, licenciosas e irreverentes de la Ilustración, como sucedía más ampliamente con la literatura erótica en la época³⁸. No sorprende, pues, encontrar que ésta no era la primera ocasión en que Juan Gualberto había sido acusado ante la Inquisición: en mayo de 1816, la mujer del oidor honorario de Guatemala lo denunció

³⁷ En 1844 Juan Gualberto González publicó tres volúmenes de sus *Obras en verso y prosa* (Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain), que incluyen sus traducciones de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, de las *Églogas* de Virgilio, de Nemesiano y de Calpurnio, y de algunas odas de Horacio, así como poemas originales y ensayos sobre la versificación latina y la española, y sobre sinónimos y gramática.

³⁸ Deacon, «El libro erótico», pág. 830.

ante el tribunal de México afirmando que, cuatro años atrás, había roto el escapulario de una de sus hijas, se había burlado de su devoción por la Virgen y los santos, y había calificado de embustes las indulgencias³⁹.

Este proceso inquisitorial muestra cómo, pese a la prohibición vigente, las delaciones y la necesidad de ocultar las obras perseguidas, el *Arte de putear* seguía siendo una obra de interés para aquellos lectores cuya ideología encajaba con la visión contraria a la mojigatería y la moral tradicional que atraviesa el poema. Aunque su circulación seguía teniendo lugar al margen de los canales públicos sancionados por el poder, un lector interesado en el *Arte de putear* –al igual que en otros textos igualmente prohibidos por la Inquisición– no parecía tener demasiados problemas en hacerse con una copia del texto ni en compartirla con otros, incluso con alguien como el padre Casiano. De hecho, el paso de los años había hecho que el *Arte de las putas* ya no fuera sólo un poema sexual irreverente, sino que hubiera adquirido también un cierto prestigio por el nombre de su autor y al mantenerse viva su lectura décadas después de su composición.

Vemos esta valoración positiva en una obra manuscrita anónima –firmada por «J. M. S.»– que dio a conocer y extractó Raymond Foulché-Delbosc⁴⁰, fechada en 1807 y titulada *Los vicios de Madrid. Diálogo entre Perico y Antonio*. El texto presenta al personaje Perico instruyendo al joven soldado Antonio en las diversiones y los chismes del Madrid de comienzos de siglo, sobre todo en relación con el cortejo de mujeres, las prostitutas, el juego y el mundo del teatro. En diversos pasajes del diálogo se hace referencia a varias obras literarias, con comentarios sobre su contenido y su calidad que lleva a cabo sobre todo el más experimentado Perico. Estas alusiones trazan un somero bosquejo de algunas

³⁹ Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 3723, expediente 146. En este mismo proceso, uno de los testigos refirió cómo, al llegar la noticia de la reinstauración de la Inquisición –en 1814– y de la prohibición de libros, ante la pregunta de «¿Qué le parece cómo nos quieren quitar los libros prohibidos?», Juan Gualberto respondió: «Sí, que nos los saquen del buche» (fol. 2v). La documentación no indica si el tribunal mexicano actuó de alguna manera contra Juan Gualberto a raíz de la denuncia.

⁴⁰ «Los vicios de Madrid (1807)», *Revue Hispanique*, XIII, n. 43 (1905), págs. 163-228. Este manuscrito, que algunos investigadores han dado como perdido, se conserva hoy en la Dartmouth College Library bajo la signatura 864V66 I.

obras que circulaban en el ambiente lector del momento. Encontramos desde clásicos como el *Quijote*, el *Quijote* de Avellaneda o las novelas de María de Zayas, a obras contemporáneas tanto españolas como extranjeras, como el *Quijote de la Cantabria*, *La voz de la naturaleza*, *Los viajes de Gulliver*, *Wanton o el país de las monas* o *El Subterráneo o la Matilde*, entre los que figuran varios textos prohibidos que hemos visto que se encontraban entre el repertorio de obras que escondía Juan Gualberto González, como el *Eusebio*, las *Cartas de Abelardo a Eloísa*, las obras de Rousseau, Voltaire y Montesquieu, *La Pucelle d'Orléans* y *Fray Gerundio de Campazas*.

En este canon de lecturas legales y clandestinas de principios del siglo XIX se inserta el *Arte de putear*, al que se refiere el personaje de Perico brevemente, pero de manera bastante positiva: «Éste es el soberbio *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín, tío [sic] de D. Leandro; es larguísimo, pues tiene tres cantos. En él te pone todas las putas que había en Madrid en su tiempo...»⁴¹. Esta alusión muestra cómo, a la altura de 1807, el poema de Moratín estaba pasando por un primer y decisivo proceso de canonización al pervivir en los hábitos de lectura y en la memoria literaria más de treinta años después de su composición. Esto se percibe en la distancia cronológica que se establece entre el presente de la referencia –1807– y la época de composición –«en su tiempo»–, así como en la vinculación del texto con la autoridad que confieren tanto el autor como su asociación con su hijo, todavía vivo y activo en el panorama literario coetáneo. El breve comentario del *Arte de putear* destaca tres aspectos de esta obra: su extensión,⁴² un aspecto concreto de su polifónica configuración temática –su carácter de catálogo de las prostitutas que había en el Madrid de Moratín– y la calidad del poema, no sólo por la calificación de

⁴¹ *Ibidem*, pág. 180.

⁴² La mención de que el poema de Moratín «tiene tres cantos» llevó a Colón Calderón y Garrote Bernal a proponer que el testimonio que manejó el anónimo autor de *Los vicios de Madrid* estuviera incompleto y falto del canto cuarto («Introducción», págs. 16-17). Sin embargo, como a continuación explicaré, una de las copias manuscritas del *Arte de putear* que ha llegado hasta nosotros presenta el texto original dividido en sólo tres cantos, quedando la materia poética que originalmente corresponde a los cantos tercero y cuarto reunida bajo un único canto. Es verosímil pensar que lo mismo pasaba en el manuscrito que manejó el autor de *Los vicios de Madrid*; no se puede descartar incluso algún tipo de filiación entre ambos testimonios.

éste como «soberbio», sino sobre todo porque la referencia tiene lugar como contraposición a «una letrilla que compuso un tal Pisoni a la Bernardita Vega del Pozo en el Escorial», la cual «no vale nada»⁴³.

En otras palabras, el *Arte de putear* contaba en estos comienzos de siglo con bastante buena fama entre los aficionados a la literatura no sancionada oficialmente y siguió circulando manuscrito sin excesivos problemas junto con otras obras prohibidas del XVIII de naturaleza político-filosófica. De ahí que no sea casualidad que a esta época pertenezcan, directa o indirectamente, todos los testimonios del *Arte de putear* conocidos. Sobre ellos conviene detenernos a continuación para entender qué es lo que nos dicen sobre la posesión y circulación de esta obra de Moratín en las primeras décadas del siglo XIX y en adelante.

3. «LAS COPIAS SON RARAS, AFORTUNADAMENTE»

Los testimonios decimonónicos conocidos del *Arte de putear* son tres copias manuscritas y dos impresos, que paso a enumerar:

- 1) El manuscrito conservado en la Real Academia Española bajo la signatura M-RAE, RM-7184. Se trata de una copia fechada el 7 de octubre de 1804 y llevada a cabo por un vallisoletano llamado Laurent Falcon –probablemente, Lorenzo Halcón– en la ciudad francesa de Bayona. Se conoce como testimonio F.
- 2) El manuscrito conservado en la Cambridge University Library bajo la signatura Add. 7813. Se trata de una copia encuadernada en una hoja de papel sellado de 1822. Se conoce como testimonio C.
- 3) El manuscrito conservado en la Universiteitsbibliotheek Utrecht, Coll. Spaans-Portugees Instituut, signatura Hs. II, map. II.2. Está incompleto –sólo contiene 313 versos del Canto primero– y carece de fecha, pero data de la primera mitad del siglo XIX. Se conoce como testimonio U.

⁴³ Foulché-Delbosc, «Los vicios de Madrid», pág. 180.

- 4) La edición incluida en las páginas 64-102 del volumen *Álbum de Venus, seguido del Arte de putear de Moratín, publicado sin datos bibliográficos, pero muy probablemente de 1815-1820*. Se conoce como testimonio BNE.
- 5) La edición publicada con el título *Arte de las putas. Poema. Lo escribió Nicolás Fernández de Moratín. Ahora por primera vez impreso*, publicado en Madrid en 1898. Según su anónimo editor, preparó el texto empleando una «copia manuscrita [...] bastante defectuosa. Fue hecha por un extranjero en 1813»⁴⁴. Se conoce como testimonio M.

Cuatro de estos testimonios –F, U, BNE y M– han sido bien descritos por diversos estudiosos y a ellos remito para todos los detalles⁴⁵. No sucede lo mismo con el manuscrito conservado en la Cambridge University Library, que he consultado *in situ*. Se trata de un manuscrito de un solo cuadernillo, de 150 mm. de ancho por 203 mm. de alto, encuadernado en una hoja de papel sellado de 1822. Consta de 76 páginas, numeradas en la esquina superior exterior por el copista original, con el texto escrito a tinta. En la portada se encuentran varias anotaciones a lápiz hechas por uno de los poseedores del manuscrito, Sir Thomas Phillipps, en el que se indica la signatura que tenía en su biblioteca –8429–, así como la signatura que tenía en la biblioteca del poseedor anterior –«1128/II Heber». En la parte superior izquierda hay otra anotación a lápiz cuyo sentido no he podido descifrar –«o^x/o^x/o»–, así como un número “32” escrito a tinta.⁴⁶ El texto está en una columna centrada en la página, con unas 22-28 líneas por página, y está copiado por una sola mano, clara y elegante. Un rasgo significativo del manuscrito de Cambridge es que omite el epígrafe correspondiente al canto cuarto, de modo que el texto que en el original corresponde a los cantos tercero y cuarto se reúne bajo un amplio canto tercero. Se trata de

⁴⁴ Anónimo, «Advertencia», en *Arte de las putas. Lo escribió Nicolás Fernández de Moratín. Ahora por primera vez impreso*, Madrid, s. i., 1898, pág. 5.

⁴⁵ Para el testimonio F, véase Colón Calderón y Garrote Bernal, «Introducción», págs. 109-118; para U, BNE y M, véase Álvaro Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido del *Arte de putear* de Moratín (c. 1815-1820): nuevos datos ecdóticos y bibliográficos», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34 (2016), págs. 279-310.

⁴⁶ La misma mano escribe este número en un recuadro de hoja blanca pegado en la esquina superior izquierda de la primera página del manuscrito.

una copia cuidadosa, con mínimas correcciones; por ciertas diferencias de tinta, algunas correcciones se hicieron tras finalizar el proceso, cuando el copista releyó el texto trasladado. El poema está encabezado por el título *Arte de putear* y, al final del poema, el copista ha añadido «Compuesto p[o]r D[o]n Nicolás Fernández de Moratín»⁴⁷.

Aguilar Piñal y Deacon fueron los primeros en dar cuenta de este manuscrito en su bibliografía de 1980⁴⁸. Colón y Garrote recogieron esta noticia⁴⁹, pero no pudieron manejar el testimonio para su edición. Hay que esperar hasta 2008, con la aparición del primer volumen de las *Obras completas* de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín preparadas por Jesús Pérez-Magallón, para volver a encontrar referencia al manuscrito de Cambridge. En el prólogo, Pérez-Magallón afirma que su edición del *Arte de putear* se basa en el texto establecido por Isabel Colón y Gaspar Garrote, pero también ha «tenido presentes tanto el manuscrito 8429 de la Cambridge University Library como el fragmento suelto del canto I que proviene de la Biblioteca de la Universidad de Utrecht»⁵⁰. Esta edición de las *Obras completas* carece de aparato crítico, por lo que es imposible comprobar con detalle el uso que hizo Pérez-Magallón del manuscrito de Cambridge. Las calas que he hecho en diversos *loci critici* del texto no me revelan de manera segura la utilización del testimonio cantabrigense, pues, en los pocos lugares donde este manuscrito ofrece lecturas tal vez mejores que los otros testimonios conservados, el texto editado sigue el establecido por Colón y Garrote⁵¹. El hecho de que Pérez-Magallón cite erróneamente la signatura del manuscrito (la referencia 8429 es la que tenía antes de llegar a Cambridge, como luego explicaré) tampoco contribuye a aclarar esta cuestión, aunque pueda tratarse de un simple y comprensible despiste.

⁴⁷ Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Cambridge University Library, Ms. Add. 7813, pág. 76.

⁴⁸ Francisco Aguilar Piñal y Philip Deacon, «Bibliografía de Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, 42 (1980), págs. 273-300 (véase la pág. 277).

⁴⁹ «Introducción», pág. 17.

⁵⁰ Jesús Pérez-Magallón, *Los Moratines. Obras completas I*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 48.

⁵¹ Por ejemplo, el pasaje de los versos 31-34 presenta la misma laguna de un verso que hay en los testimonios F y M, la cual se puede enmendar a partir de cualquiera de los otros testimonios, como enseguida se verá.

El manuscrito de Cambridge sí que sufrió especial maltrato crítico poco después, en la edición del *Arte de putear*, acompañada por traducción al italiano, que preparó Veronica Orazi y que fue publicada en 2012. Dicha investigadora afirma en su introducción que la suya es una edición crítica preparada a partir del cotejo de la edición de 1898, el manuscrito de Rodríguez-Moñino hoy conservado en la RAE y la copia manuscrita de Cambridge. Indica la editora que toma la edición de 1898 como texto base y que, en aquellos lugares con errores textuales, enmienda a partir de los dos manuscritos⁵². Ahora bien, basta con acudir a prácticamente cualquier lugar del aparato crítico para descubrir que la afirmación de Orazi de que ha utilizado el manuscrito de Cambridge es muy problemática, dado que no sólo recoge un número ínfimo de supuestas variantes respecto de las que hay en total, sino que, además, no se corresponden en absoluto con lo que aparece en realidad en el manuscrito⁵³. Desconozco los motivos por los que esta editora afirma haber empleado un testimonio que claramente no ha manejado.

La primera consecuencia de esta información errónea es de carácter ecdótico, dado que la defectuosa presentación por Orazi de las variantes del testimonio C imposibilitaron que pudiera llevar a cabo un cotejo certero de los testimonios y establecer filiaciones verosímiles. Así, Orazi no pudo más que declarar que los testimonios F, C y M «presentano errori non significativi, cioè di natura poligenetica o comunque emendabili, che non permettono di identificare i rapporti intersorsi tra i testimoni»⁵⁴. El problema presente en la defectuosa edición de Orazi afecta al excelente estudio que Álvaro Piquero Rodríguez ha llevado a cabo del testimonio BNE, dado que él no ha manejado directamente el manuscrito de Cambridge y se basa en las erróneas indicaciones de Orazi cuando se refiere a este testimonio. Por ello, Piquero afirma por equivocación

⁵² Veroniza Orazi, «Introduzione», en Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, págs. 1-31 (véase en particular las págs. 24-31).

⁵³ A esto hay que añadir que, cuando en el prólogo de su edición describe el manuscrito de Cambridge, Orazi no sólo ofrece datos codicológicos erróneos, sino que además da un confuso resumen de la trayectoria del manuscrito que sitúa a un muy difunto Sir Thomas Phillipps adquiriéndolo de Sotheby's en 1970 (*ibidem*, pág. 25).

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 27. Con todo, los *loci* que Orazi señala como prueba de estos errores comunes no lo son en realidad, síntoma de los problemas filológicos de esta edición.

que «las lecturas de C no divergen mucho de las de F y M, por lo que no serían demasiado significativas»⁵⁵, y considera que estos testimonios formarían parte de una misma tradición textual, mientras que –acertadamente– los testimonios BNE y U formarían una rama diferente dadas las variantes significativas que presentan.

No es mi intención desgranar aquí las variantes propias del testimonio C, que dejo para otro lugar, sino aclarar la relación que realmente existe entre los testimonios disponibles para así entender mejor la circulación del *Arte de putear* en el primer tercio del siglo XIX. Para ello, he llevado a cabo mi propio cotejo de los tres manuscritos y los dos impresos, del que ofrezco una serie de conclusiones. Todos los testimonios derivan de un arquetipo común, como revela la presencia de algún error común⁵⁶. Sin embargo, existen dos ramas principales en la tradición: una que agrupa a los testimonios F y M, y otra que agrupa a C, U y BNE. Lo vemos sobre todo en los saltos y reorganización de diversos pasajes del primer canto que se producen en este segundo grupo al llegar al verso 216, donde los tres testimonios incorporan el pasaje que en el testimonio F ocupa los versos 446-596. Lo vemos también en los versos 31-34/35, donde los testimonios F y M carecen de un verso que sí se encuentra en los otros tres testimonios. Al dar sentido completo al pasaje, el verso sería del original y el error estaría en el testimonio –un subarquetipo hoy perdido– del que proceden los manuscritos F y M:

[...] el que aún no entienda la llamada del rígido apetito a no ser que advertencias [pretendiese del mal para evitarlo [...]. (F)	[...] el que aún no entienda del rígido apetito no me lea, a no ser que advertencias [pretendiese del mal para evitarlo [...]. (M)
--	--

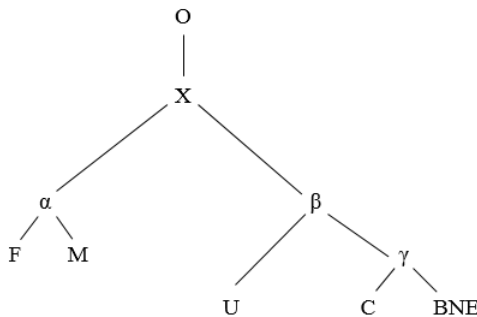
⁵⁵ Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido», pág. 297 n. 48.

⁵⁶ Por ejemplo, el verso hipométrico 1, 41 (sigo la numeración que ofrece la citada edición de Colón Calderón y Garrote Bernal, indicando canto y número de verso), que sólo aparece correctamente en el testimonio M debido a una enmienda *ope ingenii* evidente. Parece también que dicho arquetipo llevaría por título *Arte de putear*, que es el que presentan F, C, U y BNE. Sólo M da como título el anterior de *Arte de las putas*, que pudo darle o bien el copista del manuscrito de 1813 utilizado o bien el editor de la edición de 1898, dado que parece que así se conocía principalmente el poema de Moratín a finales del siglo XIX.

[...] el que aún no entienda la llamada del rígido apetito los castos ojos huya de mi escrito, a no ser que advertencias [pretendiese del mal para evitarlo [...]. (U y BNE)	[...] el que aún no entienda la llamada del rígido apetito, los castos ojos huyan de mi escrito, a no ser que advertencias [pretendiese del mal para evitarlo [...]. (C)
---	---

A su vez, F y M presentan no sólo variantes conjuntivas, sino también variantes separativas, lo que revela que no hay una dependencia directa entre ellos, como muestran los siguientes ejemplos: *preside F / predice M* (I, 18); *neuxisma F / aneurisma M* (I, 40); *gusto F / gustoso M* (I, 397); *gondón F / condón M* (II, 206); *una F / aún M* (III, 342). En cuanto a la rama con los testimonios C, U y BNE, presentan una serie de variantes comunes, lo que apunta a que provienen de su propio subarquetipo, hoy perdido. Por ejemplo: *o el padre FM / o padre CU BNE* (I, 53); *comiéramos FM / se comiera CU BNE* (I, 78); *impresionar FM / desterrar CU BNE* (I, 120). El análisis de las variantes pone de manifiesto que C y BNE provienen a su vez de otro subarquetipo dado que presentan errores conjuntivos que son exclusivos de estos dos testimonios: *propuestas semejantes FMU / propuesta semejante C BNE* (I, 19); *son aprendidas FMU / aprendidas son C BNE* (I, 165); *lo FMU / las C BNE* (I, 165); *son peor FMU / peor son C, BNE* (I, 228); *con que su honor FMU / en que su honor C BNE* (I, 501).

Este panorama sintético de mi estudio ecdótico permite ofrecer la siguiente propuesta de *stemma* para los testimonios existentes:



Los subarquetipos requeridos por las variantes de los testimonios conocidos demuestran indirectamente la existencia de copias adicionales del *Arte de putear*, sin que tampoco pueda descartarse que existieran otros manuscritos intermedios que se hayan perdido. La existencia de diversas ramas en el *stemma* se ajusta a lo esperable en una circulación manuscrita dinámica y fluida, cuyo origen dista ya de una copia original del autor y que se compone, en cambio, de un proceso de copias sucesivas, con la consiguiente creación y acumulación de errores y variantes. Esto es muy evidente en el subarquetipo β , donde se llevó a cabo un reajuste del contenido del canto primero, que luego pasó a los testimonios C, U y BNE. La reorganización consistió en mover el pasaje que en los testimonios F y M ocupa los versos 446-596 a continuación del verso 216, a lo que hay que sumar variantes y omisiones propios de cada testimonio. La magnitud de este cambio podría responder a un error de copia –¿tal vez una mala ordenación de hojas sueltas en el testimonio usado como fuente?–, pero coincido con Piquero Rodríguez en que podría deberse a una intervención consciente, «ya que los saltos textuales pueden explicarse perfectamente por la coincidencia temática»⁵⁷ del pasaje recolocado con el lugar donde se inserta.

Esta posibilidad se refuerza por el hecho de que es indudable la existencia de un proceso de recreación del texto original de Moratín en el caso del testimonio BNE, la edición incluida en el *Album de Venus, seguido del Arte de putear de Moratín*, probablemente publicado en Madrid hacia 1815-1820 según ha demostrado de manera hábil el mencionado Piquero Rodríguez. Dicho investigador ha analizado con detalle las numerosas variantes exclusivas que presenta esta edición. Las significativas omisiones, sustituciones léxicas –de cariz generalmente «más zafio y vulgar»⁵⁸– y, sobre todo, adiciones de versos que se encuentran a lo largo de los cuatro cantos responden a una voluntad de reescritura, pues no tienen correlato con el resto de la tradición textual. Dejando de lado la posible calidad poética de estas innovaciones –que no la hay–, su existencia misma apunta a cómo, en las décadas iniciales del siglo XIX, el *Arte de putear* formaba parte de una «tradición abierta»,⁵⁹ es decir, viva, de lectura

⁵⁷ Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido», pág. 298.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 301.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 305.

y reelaboración poética, al menos en su paso a la letra impresa. Tal vez las modificaciones fueron propiciadas por el anónimo editor del poema para ofrecer un texto distinto al de las copias que circulaban manuscritas. Tampoco puede descartarse la posibilidad de que un poeta aficionado hiciera estas modificaciones por su propio gusto o en homenaje a Moratín, y que este manuscrito alterado fuera el que llegara a manos del editor del *Álbum de Venus*.

Por otro lado, la aparente anonimía que había caracterizado la circulación inicial del poema dio paso, a inicios del siglo XIX, a un reconocimiento explícito de la autoría de Moratín, síntoma del éxito que el *Arte de putear* tenía entre los lectores y el prestigio que suponía el que hubiera salido de la pluma de este autor. De ahí que los tres testimonios completos de este período incluyan claramente el nombre del autor: en la portada misma en la edición de 1815-1820, en el inicio del manuscrito F y en el final del manuscrito C, el testimonio más temprano que ofrece el nombre completo de Nicolás Fernández de Moratín. Es posible, por tanto, que el arquetipo X propuesto en el *stemma* incluyera ya el nombre de Moratín. El manuscrito F, además, contiene en su folio 1r una nota en francés, de mano del copista, titulada *Observations d'un ami de l'Auteur*, que funciona como un elogio de Moratín y un resumen explicativo del contenido del poema:

Monsieur Moracín [sic], Auteur de ce manuscrit & dont le nom mérite tante sort d'éloges n'a fait cet ouvrage que dans le but d'instruire les jeunes gens amateurs du beau sexe, de la manière de se conduire avec les femmes du peuple. L'Auteur indique clairement le genre qu'ils doivent adopter pour en jouir sans se corrompre & moins encore d'être leurs dupes⁶⁰.

Si unos pocos años más tarde el anónimo autor de *Los vicios de Madrid* destacaría del *Arte de putear* su condición de catálogo de prostitutas madrileñas, la persona responsable de esta nota destaca su carácter pseudo-didáctico y utilitario, su condición de manual para tratar con prostitutas. Este preliminar funciona como un paratexto dirigido a un lector implícito y sirve de presentación del poema para los nuevos lectores –franceses– que accedieran al texto.

⁶⁰ Leandro Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Biblioteca de la Real Academia Española, Ms. M-RAE, RM-7184.

¿Quizá la persona que redactó estas líneas pensaba que el poema sería de interés para cierto público francoparlante y por ello se preocupó por contextualizar el *Arte de putear* para este tipo de lector?⁶¹ La presencia de esta nota inicial es un indicio más de la circulación que hubo de tener el poema de Moratín en las décadas finales del siglo XVIII, una lectura viva que se mantuvo en el primer tercio del siglo XIX y que daría paso a una nueva etapa en la pervivencia del *Arte de putear*.

4. «UNA CORTÍSIMA TIRADA»

La primera mitad del siglo XIX representa otro momento crucial en la historia de la circulación del *Arte de putear*: su incorporación al mundo de la bibliofilia. La difusión predominantemente manuscrita del poema, con la unidad propia de cada testimonio, sumada al carácter erótico del contenido, a su prohibición por parte de la Inquisición y al nombre del autor responsable de la obra, contribuyeron a que acabara convirtiéndose, en época moderna, en un texto digno de preservar en una colección particular. Esta fluida transformación del texto de Moratín de objeto de lectura a objeto de bibliófilo coincide con la última época de esplendor de la circulación manuscrita del poema⁶². El ecuador del siglo XIX parece marcar un punto de inflexión en la historia del *Arte de putear*, cuando dejó de tener una circulación manuscrita significativa entre lectores de literatura erótica y pasó, ahora sí, a ser una obra de difusión más limitada y concentrada en un público más especializado. La edición *princeps* de 1815-1820 representa la inserción del *Arte de putear* en el circuito comercial de impresos eróticos⁶³, pero dado que se hizo de manera furtiva y

⁶¹ Recordemos también que la edición de 1898 se preparó a partir de una copia manuscrita «hecha por un extranjero» (Anónimo, «Advertencia», pág. 5). De la circulación de textos prohibidos en España en dirección al sur de Francia da cuenta el autor de *Los vicios de Madrid*: «los [libros prohibidos] que sobran los venden en Bayona» (Foulché-Delbosc, «Los vicios de Madrid», pág. 183).

⁶² Aunque el manuscrito hoy conservado en la Universiteitsbibliotheek Utrecht carece de fecha y la caligrafía tan sólo permite situarlo en el siglo XIX, necesariamente tiene que pertenecer a este período, como enseguida se verá.

⁶³ Véase Jean-Louis Guereña, «La producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX», en Jean-Michel Desvois (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo*

probablemente con una tirada muy corta de ejemplares, tuvo una circulación restringida y esto hizo que se convirtiera en objeto de coleccionista: prueba de ello es que hoy en día sólo se conozca un ejemplar. A partir de estas fechas se abre una etapa para el *Arte de putear* que podríamos denominar bibliófila, en la que el texto empieza a moverse principalmente a lo largo de una red de individuos que son más coleccionistas que simples lectores. De hecho, la edición de 1898, de cincuenta ejemplares, se presentó como «una cortísima tirada, destinada sólo a algunos bibliófilos que, con el fin de evitar las copias, siempre y cada vez más defectuosas, deseaban poseerlo, es la razón de que ahora aparezca en letra de molde»⁶⁴.

Piquero Rodríguez ha reconstruido con precisión la transmisión bibliófila del testimonio U desde principios del siglo XIX hasta la actualidad⁶⁵. La primera noticia que se tiene es que este manuscrito perteneció a la biblioteca de Vicente Salvá como parte de un manuscrito misceláneo en 4.º que reunía dieciséis cuadernillos de «poesías eróticas de varios autores de fines del siglo XVIII y principios del XIX. [...] Comprende este legajo composiciones de diferentes poetas: entre ellos descuellan D. Tomás de Iriarte, D. Juan Meléndez Valdés y D. Leandro Fernández Moratín. La mayor parte son inéditas y difícilmente verán la luz pública por ser demasiado obscenas»⁶⁶. Tras la muerte de Salvá en 1849, el manuscrito pasó a la colección de Ricardo Heredia y Livermore, Conde de Benahavis, donde permaneció hasta la subasta celebrada en París, en 1891, para liquidar su biblioteca. El manuscrito fue adquirido por Raymond Foulché-Delbosc, quien editó una parte significativa de los textos que incluía en sus *Cuentos y poesías más que picantes* (Barcelona, 1899), aunque no el pa-

hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel, Bourdeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3/PILAR, 2005, págs. 31-42; José Antonio Cerezo, «Impresos eróticos españoles en prensas clandestinas (1880-1936)», en Adrienne L. Martín y J. Ignacio Díez (eds.), *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, págs. 137-155; y Víctor Infantes, «Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español», en *Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 19-30 (véase en particular la pág. 26).

⁶⁴ Anónimo, «Advertencia», pág. 5.

⁶⁵ Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido», págs. 286-288.

⁶⁶ Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de*, 1, Valencia, Imprenta Ferrer de Orga, 1872, pág. 148.

saje del *Arte de putear*⁶⁷. Después de fallecer Foulché-Delbosc y subastarse su biblioteca en 1936, una parte fue adquirida por Joan Gili i Serra y en 1939 este manuscrito pasó a los fondos de su célebre librería The Dolphin Bookshop⁶⁸. De ahí fue adquirido por el Spaans-Portuguees Instituut holandés en algún momento entre 1963 y 1966⁶⁹, cuyos fondos pasaron en 1974 a la Universiteitsbibliotheek Utrecht⁷⁰, donde se conserva hoy en día dicho manuscrito.

Respecto del manuscrito C, desconocemos el contexto en el que se sacó esta copia. En la descripción que figura en el catálogo de la casa de subastas Sotheby's se indica que «the date on the wrapper of this manuscript suggests that it was one of the papers sorted out by the editor of Moratín's *Obras póstumas*, Barcelona 1821»⁷¹. Sin embargo, no hay nada en el manuscrito que induzca a pensar que esté relacionado con la edición de las *Obras póstumas* de Moratín. La materia abiertamente sexual del poema hace poco verosímil que se considerara su inclusión y la copia, si es de 1822, sería de fecha posterior a cuando se preparó el volumen⁷². En todo caso, el manuscrito no permaneció demasiado tiempo en manos de su anónimo poseedor original. Ya he indicado más arriba que, en el recto de la hoja de guarda inicial, se anota «1128/II Heber», lo que corresponde a la signatura que el manuscrito tenía en la biblioteca particular

⁶⁷ Quizá a este bibliófilo e investigador corresponde la anotación a lápiz que figura en la contratapa y que indica «Impublicable: grossier et sans valeur» (Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Universiteitsbibliotheek Utrecht, Hs. II, map. II.2).

⁶⁸ Posiblemente de esta librería proviene la anotación moderna a lápiz «could be or seems to be by Moratin, α in his hand writing» que se encuentra en la contratapa del manuscrito.

⁶⁹ En 1963 todavía figuraba en un catálogo de The Dolphin Bookshop, mientras que en 1966 ya formaba parte del Spaans-Portuguees Instituut. Este instituto universitario adquirió varios manuscritos españoles que pertenecieron a Foulché-Delbosc, los cuales contienen otros poemas de Nicolás Fernández de Moratín, así como de José Cadalso y de Juan Meléndez Valdés.

⁷⁰ Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido», pág. 288. En algún momento entre su llegada a The Dolphin Bookshop y la Universiteitsbibliotheek Utrecht, el cuadernillo con el fragmento del *Arte de putear* se desgajó del resto del legajo que lo contenía inicialmente.

⁷¹ Sotheby's, *Biblioteca Phillippica. Catalogue of French, Spanish, Portuguese, Greek, Yugoslav and Slavonic Manuscripts. New Series: Sixth Part*, London, Sotheby's, 1970, pág. 66.

⁷² Otra posibilidad es que se contemplara su inclusión en la segunda edición de las *Obras completas* de Moratín, que vio la luz en 1825 en Londres, en la imprenta de M. Calero, pero lo considero poco verosímil por los dos primeros argumentos aducidos.

del célebre bibliómano británico Richard Heber (1777-1833)⁷³. Dado que Heber falleció el 4 de octubre de 1833, el manuscrito del *Arte de putear* entró a formar parte de su colección antes de esa fecha. Es posible formular dos hipótesis acerca de cómo Heber pudo conseguir esta copia. La primera posibilidad es que el bibliófilo inglés lo adquiriera entre 1826 y 1831, cuando residió en Bélgica. Durante este lustro en Europa adquirió numerosos libros y manuscritos para su colección, los cuales fue depositando en París, Gante, Bruselas, Amberes y Frankfurt. Quizá fue entonces cuando adquirió el manuscrito del *Arte de putear*, lo que lo vincularía a emigrados españoles en Europa, de manera similar a como el testimonio F fue copiado por un español residente en Bayona en 1804. La segunda posibilidad es que Richard Heber adquiriera su copia del *Arte de putear* en Inglaterra. Esto habría sido posible gracias quizá al bibliófilo valenciano Vicente Salvá, quien en 1825 abrió en Londres la librería Spanish and Classical Library, donde bibliófilos ingleses adquirieron manuscritos y libros antiguos españoles. Esto situaría la adquisición del manuscrito bien entre 1826 y 1831, bien entre el regreso de Heber a Inglaterra en 1831 y su fallecimiento en 1833, años en que la librería londinense de Salvá estaba regentada por su hijo Pedro Salvá. El peculiar contexto del manuscrito del *Arte de putear* dentro de la biblioteca de Heber no ayuda a determinar el modo en que llegó hasta ella. Formaba parte de un volumen misceláneo, compuesto por treinta y dos piezas, en el que el poema de Moratín ocupaba el lugar número 11. El resto de los documentos es un revoltijo de manuscritos de los siglos XVII y XVIII que nada tienen que ver con España, como son ensayos en inglés y latín, poemas en inglés o catálogos incompletos de bibliotecas particulares⁷⁴.

Las dos hipótesis de adquisición del texto sitúan el manuscrito del *Arte de putear* en una red de circulación europea. Y lo que es más importante, a partir de su adquisición por Richard Heber dejó de ser un ejemplar destinado a la lectura para convertirse en objeto de coleccionista. Tras la muerte de Heber, en

⁷³ *Bibliotheca Heberiana. Catalogue of the library of the late Richard Heber, Esq. Part the eleventh*, London, W. Nicol, 1836, pág. 118.

⁷⁴ Esto hizo que Luis de Usóz y Ríos, al dar noticia de los manuscritos españoles que formaban parte de la biblioteca de Richard Heber y fueron vendidos en subasta pública en 1836, no recogiera noticia del manuscrito del *Arte de putear* («Noticia de manuscritos existentes fuera de España», *Revista Andaluza*, 4 (1842), págs. 735-746).

otoño de 1834 comenzó la subasta pública de su biblioteca a través de Sotheby's. Los manuscritos se subastaron en catorce sesiones entre el 30 de mayo y el 14 de junio de 1836⁷⁵. En la séptima sesión, que se celebró el 6 de junio, el librero John Payne, de la librería anticuaria de Payne y Foss, adquirió el lote misceláneo que incluía el *Arte de putear*. Payne actuó en esa subasta como agente del célebre bibliófilo Sir Thomas Phillipps (1792-1872), quien compró gran parte de los manuscritos de Heber⁷⁶. A partir de entonces este manuscrito pasó a la biblioteca de Phillipps, donde se colocó y catalogó como elemento independiente del resto de textos que lo acompañaron en la colección de Heber, y se le asignó la signatura 8429. En su catálogo, Phillipps lo describe sucintamente como un manuscrito en cuarto, delgado, del siglo XVII⁷⁷. La datación errónea podría explicarse por el hecho de que Phillipps probablemente prestó mínima atención al texto de Moratín, pero también podría ser un ejemplo de las numerosísimas erratas que caracterizan el catálogo de la biblioteca de Phillipps, de las que él era muy consciente. Este manuscrito del *Arte de putear* ya no se movería de la colección de Phillipps hasta después de su muerte, acaecida en 1872. El *Arte de putear* fue uno de los manuscritos de su biblioteca vendida en 1946 a los libreros de viejo Robinson y subastados por Sotheby's en la sesión del 16 de junio de 1970. Esta copia del *Arte de putear* fue adquirida entonces por la Cambridge University Library por el precio de 140 libras esterlinas (unos 2.400 euros actuales ajustados a la inflación), usando como agente a la librería londinense de Bernard Quaritch⁷⁸.

Poca información tenemos sobre la circulación del manuscrito F después de que se copiara en 1804. Formó parte de la biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino al menos desde 1984, sin que se tengan noticias exactas de

⁷⁵ Arnold Hunt, «The Sale of Richard Heber's Library», en Robin Myers *et al.* (eds.), *Under the Hammer: Book Auctions Since the Seventeenth Century*, London/Newcastle, The British Library/Oak Knoll Press, 2001, pp. 143-171.

⁷⁶ A. N. L. Munby, *Portrait of An Obsession*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1967, págs. 59-79.

⁷⁷ *Catalogus Librorum Manuscriptorum in Bibliotheca D. Thomae Phillipps, Bart.*, 1, s. l., Typis Medio-Montanis, 1837, pág. 131.

⁷⁸ En el ejemplar del catálogo de Sotheby's que manejo se incluyen al final unas hojas con el resultado de la subasta, los precios pagados y los compradores.

su procedencia, y, tras su fallecimiento, se donó a la Real Academia de la Lengua en 1995 junto con el resto de sus libros. Con todo, el manuscrito tuvo un poseedor anterior con inquietudes filológicas, dado que a lo largo del texto se encuentran intervenciones de una mano distinta a la que copia el texto y que salpimenta enmiendas y añadidos⁷⁹. Es la mano de un lector y poseedor del manuscrito que se ha preocupado por revisar el texto del poema y enmendar aquellos lugares donde considera que hay un error. No es posible fechar con precisión cuándo intervino esta segunda mano, pero mi análisis de las intervenciones muestra que no se trata de enmiendas *ope ingenii*, sino que el anónimo revisor cotejó una copia del testimonio M. Esto situaría esta intervención filológica en algún momento posterior a 1898, quizá no mucho después de que se publicara dicha edición, en parte también porque la letra no parece ser posterior a las primeras décadas del siglo xx.

Respecto a la edición de 1815-1820, ya he señalado que su rareza lo convirtió en objeto de coleccionista. Piquero Rodríguez ha trazado con detalle la historia del único ejemplar conocido de esta edición, formada por una nómina de ilustres poseedores, y remito a su trabajo para todos los detalles: desde Francisco Asenjo Barbieri, pasando por Luis Carmena y Millán, José Bilbao, José Subirá Puig, hasta llegar a manos de Jaime Moll⁸⁰. Tras su fallecimiento en 2012, su esposa, Mercedes Dexeus Mallol, lo donó a la Biblioteca Nacional de España, donde hoy se conserva.

Esta etapa bibliófila del *Arte de putear*, que otorgó valor al poema de Moratín dentro de círculos coleccionistas, desembocará en la época actual, con un texto accesible y que es objeto de estudio por especialistas. La edición decana de Manuel Fernández Nieto, aparecida en 1977 en la editorial Siro, representa un momento clave en el paso a esta época contemporánea para el poema de Moratín al tratarse de la primera edición destinada a un público amplio, a la que han seguido varias más. Esta época llega hasta nuestros días, cuando el *Arte de putear* se ha convertido en una obra que ha merecido particular atención por parte de investigadores interesados en la figura de Nicolás Fernández

⁷⁹ Colón Calderón y Garrote Bernal, «Introducción», págs. III-III.

⁸⁰ Piquero Rodríguez, «El ejemplar perdido», págs. 294-296.

de Moratín y en la producción literaria y erótica dieciochesca. Lejos ha quedado la actitud mojigata de Menéndez Pelayo citada al inicio de este artículo.

En conclusión, el examen de conjunto tanto de documentos asociados a la circulación del *Arte de putear* como de los testimonios accesibles permite ilustrar cómo este poema de Moratín se movió de manera constante y fluida entre los canales no oficiales de difusión propios de la literatura erótica moderna, y no se limitó exclusivamente al círculo más íntimo de amigos y colegas del autor, como varias veces se ha dicho. Aunque la Inquisición estuvo siempre pendiente de controlar la circulación de obras prohibidas, esto no arredró ni a los autores de este tipo de poesía ni a sus lectores, pues «los castigos no resultaban lo bastante severos y las personas poderosas o relacionadas con el poder podían librarse de ellos»⁸¹. Por el contrario, los lectores, participantes voyerísticos del estimulante mundo sexual desplegado en el *Arte de putear*, mantuvieron vivo el interés por el poema décadas después de su composición y a pesar de la prohibición inquisitorial. De hecho, la etapa de esplendor de lectura del poema –ca. 1772-1822– coincide con las últimas décadas de la Inquisición en España, una época con periodos de especial reacción por el miedo al contagio revolucionario francés⁸². La abolición de esta institución coincidió curiosamente con el período en que el poema de Moratín dejó de ser atractivo y actual para los lectores de literatura erótica y pasó a moverse cada vez más entre círculos reducidos de bibliófilos. Todo ello invita a pensar que, aunque no sea posible determinar el éxito concreto que el *Arte de putear* pudo tener entre los lectores de literatura prohibida, no sufrió una circulación tan limitada como varios críticos han pensado: se trata de un «lado oculto»⁸³ de Moratín que fue accesible para los lectores de la época interesados en la tradición erótica. El atractivo que durante décadas supuso el mundo de transgresión que articulan los versos del *Arte de putear* emerge en los expedientes inquisitoriales, las referencias en otros textos de la época y el análisis detallado de los testimonios

⁸¹ Deacon, «El libro erótico», pág. 836.

⁸² Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 93-104.

⁸³ Iris M. Zavala, «Viaje a la cara oculta del setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), págs. 4-33 (la cita en la pág. 13).

conservados, testigos parciales de una circulación fluida, constante y transformadora, que llega hasta nuestros días⁸⁴.

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY
IEMYRhd, Universidad de Salamanca

⁸⁴ El anónimo editor de la edición de 1898 refiere en su prólogo que «un bibliófilo muy inteligente nos manifestó tener un vago recuerdo de haber visto otro manuscrito fecha [sic] en 1772» («Advertencia», págs. 7-8) y Piquero Rodríguez refiere que Víctor Infantes accedió a otra copia manuscrita adicional a las ya conocidas, de la que no hay más detalles («El ejemplar perdido», pág. 284, n. 17). El propio Infantes, bajo la máscara del Árcade Futrosófico, afirmó «que hay constancia de más de una docena de papeles, algunos sólo fragmentarios» («*Iniciatio ad usum lupanaris poeticae*», en *Arte de las putas debido al cálamo de Nicolás Fernández de Moratín entre los Árcades de Roma Flumisbo Thermodonciaco. A la luz de nuevo en su centenario con una «Iniciatio ad usum lupanaris poeticae» de Un Árcade futrosófico (1898-1998)*, Barcelona, Delstres, 1998; págs. v-x; la cita en la pág. vii). Con suerte, el tiempo nos deparará nuevos testimonios del poema de Moratín conservados en colecciones particulares o custodiados en secciones no catalogadas de bibliotecas.