

Amor y pedagogía en el *Arte de las putas*,  
de N. Fernández de Moratín

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA  
Universidad de Vigo

*Resumen*

*Hasta fechas recientes el Arte de Moratín ha pasado desapercibido para la crítica, para quien, además, el tema de las putas no era considerado como adecuado para un escritor de la talla de don Nicolás. Sin embargo, los versos obscenos son muy abundantes en la literatura dieciochesca y tan representativos de la misma como la considerada habitualmente poesía sería. La poesía erótica en el XVIII procede en un primer momento del afán por imitar los versos extranjeros (franceses e italianos, sobre todo) y los clásicos greco-latinos. Pronto se impone, además, la necesidad de adoctrinar, de enseñar, en un momento histórico en que la literatura se hace eminentemente utilitaria, y los autores neoclásicos consideran las diversiones en su función educativa, de ahí que intenten reglamentarlas. Por eso el Arte de Moratín, aun siendo pornográfico, responde a intenciones lúdicas y didácticas, lo que le convierte en un claro ejemplo de esa unión entre el delectare y el prodesse clásicos (el amor y la pedagogía en el caso concreto de la obra que nos ocupa) que tan grata resultó a los escritores dieciochescos. En nuestro trabajo analizamos en qué medida el Arte de las putas, un texto pedagógico sobre la casuística amorosa a la que se enfrentan los jóvenes del último tercio del siglo XVIII, constituye un buen ejemplo de la vertiente más lúdica y desenfadada de las artes en el Siglo de las Luces.*

En torno a 1770 Nicolás Fernández de Moratín es un asiduo a las reuniones de artistas, actores y hombres de letras del Madrid ilustrado. Tras la caída del Conde de Aranda, protector de don Nicolás, este y sus amigos instalan su *centro de operaciones* en la Fonda de San Sebastián, regentada por un italiano y punto de confluencia de los extranjeros llegados a la Villa y Corte, italianos fundamentalmente, a través de quienes Moratín entraría en contacto con los tratados sobre la prostitución que tanto abundaron en el país del que aquellos procedían. El grupo se constituye en sociedad y delimita sus estatutos, que prohíben cualquier tema de conversación que no gire en torno a versos, toros y amores. Es probable que este fuera el contexto en que Moratín da a conocer su *Arte*<sup>1</sup>.

La primera noticia que tenemos del *Arte de las putas* aparece en un edicto de la Inquisición fechado el 20 de junio de 1777, si bien cabe pensar que la obra sería conocida, con anterioridad, en el grupo de amigos del autor y probablemente circularía manuscrita a partir de un original hoy perdido. También en su periplo editorial encontramos lagunas, porque no se incluyó en las *Obras* de don Nicolás publicadas póstumamente por su hijo y ni siquiera es mencionada por este último, muy aficionado, a su vez, a temáticas de este tipo. En un primer momento quizá se silencie la autoría del *Arte* por temor a la Inquisición y, tras la abolición de la misma, acaso porque la literatura erótica de la Ilustración no gozaba ya del favor del público<sup>2</sup>. Hay que esperar a 1898 para encontrar una primera edición de la obra, si bien Palau sostiene la existencia de una impresión anterior, dieciochesca, de la que no existe constancia documental<sup>3</sup>. Por todas estas razones el *Arte* moratíniano fue poco conocido y pasó desapercibido para la crítica, para quien, además, el tema de las putas no era conside-

---

<sup>1</sup> A. GONZÁLEZ PALENCIA, «La Fonda de San Sebastián», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1925, II, pp. 549-553. También D. T. GIES, «El ‘cantor de las doncellas’ y las ramerías madrileñas: Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las putas*», en A. M. Gordon y E. Rugg, eds., *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, AIH-University of Toronto, 1980, pp. 320-323, y del mismo *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne, 1979.

<sup>2</sup> Para todo ello vid. I. M. ZAVALA, «La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», en M. L. Abellán, ed., *Censura y literatura peninsulares. Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 5, 1987, pp. 147-157 (149).

<sup>3</sup> Tenemos noticia de las siguientes ediciones: *Arte de las putas. Poema. Lo escribió Nicolás Fernández de Moratín. Ahora por primera vez impreso*, Madrid, s.e., 1899; *Arte de las putas*, M. Fernández Nieto, ed., Madrid, Siro, 1977; *El arte de las putas*, A. Propof, ed., México, Premiá Editora, 1978; *Poema titulado Arte de las putas*, Madrid, Tanagra, 1978; *Arte de las putas*, E. Velázquez, ed., Madrid, A-Z Ediciones, 1990; *Arte de putear*, I. Colón Calderón y G. Garrote Berual, eds., Archidona, Aljibe, 1995; *Arte de las putas debido al cálamo de Nicolás Fernández de Moratín entre los Arcades de Roma Flumisbo Thermodonciaco. A la luz de nuevo en su centenario con una Inicatio ad usum lupanais poeticae de Un Arcade futrosófico (1998-1998)*, C. Clavería ed., Barcelona, Delstres, 1998. Para todo ello vid. M. FERNÁNDEZ NIETO, «Introducción» a N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, Madrid, Siro, 1977, pp. 13-65, y E. VELÁZQUEZ, «Notas», en N. Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, Madrid, A-Z Ediciones, 1990, pp. 17-65.

rado como adecuado para un escritor de la talla de don Nicolás. Buen ejemplo de esta postura es M. Menéndez Pelayo, muy duro en sus juicios sobre «cierto poema inédito, cuyo título no puede estamparse aquí», acaso el más representativo de lo que él mismo denominó «poesía secreta del siglo XVIII»<sup>4</sup>.

Sin embargo, los versos obscenos son muy abundantes en la literatura dieciochesca y tan representativos de la misma como la considerada habitualmente *poesía seria*<sup>5</sup>. La poesía erótica en el XVIII procede en un primer momento del afán por imitar los versos extranjeros (franceses e italianos, sobre todo) y los clásicos greco-latinos. Pronto se impone, además, la necesidad de adoctrinar, de enseñar, en un momento histórico en que la literatura se hace eminentemente utilitaria. La educación es la clave del proceso reformador, afirma Fernández Nieto, y los autores neoclásicos consideran las diversiones en su función educativa, de ahí que intenten reglamentarlas<sup>6</sup>. Por eso el *Arte* de Moratín, aun siendo pornográfico, responde a intenciones no sólo lúdicas, sino también didácticas<sup>7</sup>, lo que le convierte en un claro ejemplo de esa unión entre el *delectare* y el *prodesse* clásicos (el amor y la pedagogía en el caso concreto de la obra que nos ocupa) que tan grata resultó a los escritores dieciochescos<sup>8</sup>.

Don Nicolás recrea un nuevo *ars amandi*, aunque la postura del autor frente a Ovidio es controvertida, a juicio de la crítica. Helman hace hincapié en las diferencias, Fernández Nieto se muestra escéptico ante la influencia del poeta latino, mientras que Velázquez y sobre todo Cristóbal analizan las deudas temáticas y procedimentales con el *Ars amatoria*<sup>9</sup>. En cualquier caso la parodia ovidiana del *Arte* es clara y se ve ya desde los versos iniciales, en los que el yo lírico invoca a Venus y le reclama protección en el «noble empeño» que le guía. La finalidad de la obra no es otra que enseñar al mundo entero, al «orbe»,

---

<sup>4</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, CSIC, 1963, vol. V, pp. 303-305.

<sup>5</sup> R. REYES CANO, *Poesía erótica de la ilustración española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989, p. 5.

<sup>6</sup> Vid. M. FERNÁNDEZ NIETO, «Introducción» a ed. cit., p. 50, y del mismo «Entre popularismo y erudición: la poesía erótica de Moratín», *Revista de Literatura*, 84, 1980, pp. 37-52.

<sup>7</sup> En opinión de D. T. GIES, «El XVIII porno», en G. Calabrò, ed., *Signoria di Parole. Studdi offerti a Mario di Pinto*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, Liguori-Consorzio Editoriale Fridericana, 1999, pp. 299-310 (301).

<sup>8</sup> Vid. M. DI PINTO, «L'osceno borghese. Notte sulla letteratura erótica spagnola nel Settecento», *Codici della trasgressività. Atti Convengo di Verona*, Padova, Università, 1980, pp. 177-192. También E. PALACIOS FERNÁNDEZ, «La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, 84, 1980, pp. 19-36.

<sup>9</sup> E. HELMAN, «The Elder Moratín and Goya», *Hispanic Review*, 23, 1955, pp. 219-230. Traducción: «Don Nicolás Fernández de Moratín y Goya sobre *Ars Amatoria*», en E. Helman, ed., *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 219-235; M. FERNÁNDEZ NIETO, «Introducción», en ed. cit.; E. VELÁZQUEZ, «Notas», en ed. cit.; V. CRISTÓBAL, «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de Amar*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17, 1999, pp. 73-87.

un conjunto de saberes que, convenientemente sistematizados, se han convertido en una auténtica ciencia de la que la diosa del amor y del deleite es protectora<sup>10</sup>:

déle a mi canto tu favor aliento,  
para que sepa el orbe con cuál arte  
las gentes deberán solicitarte,  
cuando entiendan que enseña la voz mía  
tan gran ciencia como es la putería.  
(I, 6-10, p. 69.)

Arte, ciencia y enseñanza universales son, pues, los ámbitos en que se encuadra la composición moratiniana, de acuerdo con la mentalidad al fin y al cabo ilustrada de don Nicolás. No obstante, la asociación de estos tres parámetros con el puterío subraya de modo muy evidente que será el humor —y no la pretendida seriedad que intenta transmitir la invocación a la deidad de los primeros versos— el vehículo adecuado para la transmisión del contenido didáctico del texto.

El humor ilustrado, del que el *Arte* es un buen compendio, se manifiesta formalmente de modos diversos. Uno de ellos es la antítesis, que se establece en los distintos parámetros del discurso; así en los receptores del mismo, que serán Dorisa, por una parte, y los jóvenes de su tiempo por otra. Dorisa es presentada como el objeto de amor de la voz enunciativa, bella, candorosa y pura, que

(...) mi amor constante  
te dignaste escuchar, tal vez amante,  
atiende ahora en versos atrevidos  
cómo instruyo a los jóvenes perdidos,  
y escucha las lecciones muy galanas  
que doy a las famosas cortesanas.  
(I, 13-16, p. 69.)

Si ya en otro momento, quién sabe si por amor o por otras motivaciones, Dorisa escuchó a su amante, ahora no puede por menos que atenderle de nuevo. Lejos de individualizar a la muchacha, su mención junto a las famosas cortesanas madrileñas parece asimilarla a ellas, de modo que el contraste expresivo

---

<sup>10</sup> En adelante citamos por la edición de E. Velázquez (ed. cit.), anotando el canto, los versos y la página en que aparecen, sucesivamente.

entre dos modos de entender el amor bien diferentes funciona, en realidad, como un elemento nivelador de los mismos. Esta hipótesis se confirmará más adelante, en el «Canto III», cuando se comparen las proezas amorosas de las prostitutas más célebres de Madrid con las de la propia Dorisa (III, v. 91).

También la valoración del mensaje que se quiere transmitir con el *Arte* aparece expresada de forma antitética. El yo lírico denomina a sus versos «lecciones», y hace continuo hincapié en su carácter educativo y formativo:

lo justo de mi noble intento (v. 5)  
enseña la voz mía / tu gran ciencia (vv. 9-10)  
instruyo a los jóvenes (v. 14)  
lecciones muy galanas / que doy (vv. 15-16)  
mis dogmas (v. 27)

Como vemos, en unos pocos versos el «noble intento» inicial se transforma en enseñanza, instrucción, lección y dogma. Del mismo modo, el yo lírico se preocupa de no hurtar al receptor de la obra la otra naturaleza de la misma, y así alude a su creación en términos de «versos atrevidos» (v. 13), «propuestas semejantes» (v. 18), «horror de mis lecciones» (v. 48), ruega a Dorisa que «tu modesto candor [no] se escandalice» (v. 19), «no te espantes» (v. 20), y se adelanta a las conclusiones erróneas a que su discurso pudiera conducir:

no es como en el título parece,  
en la sustancia esta obra abominable.  
(I, 22-23, p. 69)

(...) no permita el hado  
que la obscena maldad ninguno aprenda  
siendo yo su maestro;  
(I, 28-30, p. 70),

La negación de estos extremos no hace sino reafirmar al receptor en los mismos, sugiriendo incluso una interpretación erótica que, de no haber sino negada explícitamente, podría incluso considerarse secundaria.

La pretendida ambivalencia de esta *captatio benevolentiae* inicial no deja lugar a dudas sobre la finalidad de la obra: *prodesse*, en efecto, pero también *delectare* a través de contenidos eróticos que predispongan lúdicamente a los destinatarios del texto, esos *jóvenes perdidos* que tanto criticaron los intelectuales del momento.

No ofrece don Nicolás su canto a todos los que voluntariamente han decidido sufrir el yugo del matrimonio,

sufra el cuello magnánimo y robusto  
su yugo tan pesado como justo,  
y evitará el horror de mis lecciones;  
(I, 46-48, p. 70),

sino a aquellos que sufriendolo son desgraciados

mas ¡qué de estorbos, oh Fortuna, pones  
para lograrlo!  
(*Ibid.*, 49-50)

El infortunio conyugal procede, según Moratín, de la rutina que imponen las «seguras posesiones», y, en última instancia, de la situación de marasmo erótico-amoroso en el matrimonio —que no fuera de él— de la que es culpable el sexo femenino. Y es que, como indica D. T. Gies, la totalidad de las poesías eróticas dieciochescas de que disponemos descubre la profunda masculinidad tanto del escritor como del lector de las mismas<sup>11</sup>:

¿Quién bastará a adornar de resistencia  
para que el otro sufra eternamente  
a una mujer fantástica, insolente,  
que fiada en el lazo indisoluble  
tiranamente usurpa el despotismo  
del hombre, su prudencia despreciando?  
(I, 53-58, pp. 70-71)

La evidencia de los hechos sirve de nuevo pretexto al yo lírico para abordar las enseñanzas de su obra. Puesto que el adulterio es una realidad incontestable, nada puede haber de subversivo en aleccionar sobre actitudes y conductas que permitan al *joven perdido* el disfrute de los placeres del amor. De ahí que, simultáneamente a la exposición de este razonamiento exculpatorio, la voz enunciativa modifique el registro con que ha venido refiriéndose a la naturaleza de sus versos; estos son ahora «felices lecciones» (v. 67), «versos felices» (v. 87), «dulzura de mi canto»(v. 91), apelativos todos ellos que remi-

---

<sup>11</sup> D. T. GIES, «El XVIII porno», art. cit., p. 305.

ten a la buena voluntad inicial del enunciador, incapaz, sin embargo, de sus- traerse a las circunstancias de su tiempo, esas que transforman sus palabras en las «obscenas maldades» a las que en un primer momento se había refe- rido.

Es, precisamente, en el tratamiento de la realidad social al amparo de la cual se gesta la obra donde aflora con más claridad la naturaleza ilustrada del *Arte* moratiniano. Muy pronto las breves alusiones a Venus, al amor y a los matri- monios infelices dejan paso a la exposición de las auténticas causas que moti- van la redacción de la obra: no se tratará tanto de ofrecer consejos amorios a los amantes desgraciados cuanto de proteger sus haciendas y su salud:

(...) Si yo evitara  
tanto dispendio en jóvenes perdidos,  
¡qué felices mis versos contemplara!  
¡cuántos enajenados, mal vendidos,  
cuantiosos patrimonios mendigando  
se miran por las putas insaciables!  
Si fuera la dulzura de mi canto  
capaz de impresionar el horroroso  
gálico inmundo y su extinción lograrse,  
esta sí fuera de mi canto hazaña.  
(I, 85-94, pp. 71-72)

La sífilis, el mal traído desde las Indias y a quien los franceses dieron nombre en Nápoles (vv. 95-96), se combate, según don Nicolás, de dos formas: con castidad, o con prudencia. La primera de las medidas es antinatural,

Y no siendo posible que se impida  
lo que la naturaleza a voces clama  
ya justa o injustamente, inevitable  
es de amor apagar la ardiente llama.  
(I, 127-130, p. 73),

lo que hace indispensable una conducta sexual responsable, no sólo para evitar las dolencias físicas que pudieran derivarse de la promiscuidad, sino tam- bién las económicas. La consecuencia de todo ello sería el orden social, la ausen- cia de escándalos y la desaparición de los malos ejemplos para la juventud (vv. 141-145). El fin ilustrado de Moratín justifica los medios empleados para ello:

(...) Ya que haya mal,  
el modo por lo menos bueno sea  
y hágase bien el mal.  
(I, 83-85, p. 71)

O, como afirma en repetidas ocasiones, «el daño menor debe / sufrirse por obviar mayores daños» (vv. 145-146).

Tras estas breves incursiones en ámbitos extraliterarios la voz enunciativa retoma el tono exculpatorio inicial, si bien con argumentos nuevos. En un guiño ovidiano claro afirma escribir sobre lo visto, no sobre lo vivido, reivindicando la ingenuidad de su proceder al amparo de conductas que no enjuicia, sino que tan sólo refleja. Para ello reclama en su auxilio la autoridad de Virgilio, Homero y Curcio, quienes escribieron sobre la guerra sin ser «atroces guerreros» (vv. 185-192), al tiempo que rentabiliza el éxito de estos escritores para reivindicar el suyo propio, pues

(...) Son mucho más leves  
mis delitos: no incito asolamientos,  
destrucciones ni muertes horrorosas:  
sólo facilitar las deleitosas  
complacencias de amor inexcusables.  
(I, 208-212, p. 75)

La inmodestia le lleva incluso a autoproclamarse nuevo Maquiavelo en el «arte meretricio» (vv. 214-216), y a defenderse de los envidiosos que critiquen su obra denostando, a su vez, ciertos usos y costumbres sociales comúnmente aceptados y a todas luces más reprochables que el contenido de sus versos:

mas ¡cuánto son peor las falsedades,  
hurtos, ingratitud y tiranía!  
y esto se pasa y aun se aplaude hoy día.  
(I, 228-230, p. 76)

(...) perezcan los traidores  
alevosos, sin ley, y usurpadores  
y se verá si pierde o gana el mundo!  
(I, 258-260, p. 77)

La reivindicación del goce sexual, de la lujuria y de la lascivia, resulta de su contraposición con la maldad humana a través de la historia. Para ello Moratín parte de la exposición de una jocosa exageración sexual de la que se sigue una conclusión seria y crítica. Así, tras un breve excursus sobre la hipocresía de hombres y mujeres a la hora de confesar su afición al sexo, concluye:

Una sola manera se ha encontrado  
de hacer los hombres; mas de deshacerlos  
¡cuántas industrias inventó la muerte!  
(I, 241-243, p. 76)

Como síntesis a la glosa de las proezas amorosas de Moctezuma, exclama:

¡Ojalá que los hombres no fornicquen,  
si esto es posible, mas si no hay remedio  
ojalá que los vicios se limiten  
a este solo; (...)  
(I, 255-257, p. 77).

Como resumen de las batallas amorosas sostenidas por ilustres guerreros como César, Mario, Eneas o don Pedro de Castilla, afirma:

La inconsideración llama borrones  
de su historia el querer a las mujeres,  
y grandeza matar millares de hombres  
(I, 299-301, p. 78).

La crítica social continúa en la exposición de las formas de acabar con la prostitución. De todas ellas sólo una es efectiva: «no pagarlas» (vv. 270-273), puesto que todo oficio que deja de ser rentable termina por desaparecer. A partir de este momento la ironía sustituye a la antítesis como forma expresiva fundamental. Así se explica la alusión a las Cortes de Soria en que los reyes «con mantillas de grana distinguieron / a las putas, y así las permitieron» (vv. 212-213), o a otras distracciones asimismo perversas, como las fiestas, los toros, las romerías o los teatros:

(...) ¿qué hay en las comedias  
sino disolución? Artes que avisan  
con blandas y alevosas discreciones

el modo de engañar los corazones.  
(I, 317-320, p. 79)

Tras este comentario subyace la amargura personal de Moratín padre, alejado de los circuitos teatrales del momento, y que de modo tan contundente podemos leer en sus *Desengaños del teatro español*. No olvidemos que la única pieza de don Nicolás que fue llevada a escena, *Hormesinda* (teatro del Príncipe, 1770), sólo estuvo seis días en cartel<sup>12</sup>.

El último argumento al que don Nicolás acude para reivindicar la licitud de su obra es la educación, orientada a eliminar falsas creencias a través de la claridad y de la razón. Un joven instruido no debe ignorar «el uso a cada miembro destinado» (v. 358). Es más:

¡Cuánto mejor que el pernicioso naipe  
no se haga oculto y no dará vergüenza!  
(I, 398-399, p. 81)

La explicación —pretendidamente científica— que Moratín da del carácter privado de los placeres amorosos conecta al ser humano con la naturaleza de la que forma parte: como ocurre con todos los seres vivos, el hombre busca la soledad para no ser interrumpido en sus funciones vitales, desde comer hasta amar. De este modo continúa la reivindicación del sexo al margen de mediaciones sociales y morales que se había iniciado ya en los primeros versos de la obra. El tradicional *arte de amar* se convierte en un *arte de gozar* que también posee sus reglas, como cualquier otra disciplina. Como jocosamente se expresa a través de la humorística comparación con los sabañones

Cuando hoy abundan tantos metodistas  
de estudiar de curar los sabañones  
y otras mil cosas, ¿ha de estar sin reglas,  
sólo fiada en apurar las tradiciones,  
tan gran ciencia como es la putería?  
(I, 440-444, pp. 82-83)

Humorística es también la descripción pseudocientífica de las reacciones fisiológicas masculinas, que convierten al varón en ser indefenso ante su propia naturaleza, al que poco sirven las reconvenciones morales, y para quien yacer

---

<sup>12</sup> Vid. E. VELÁZQUEZ, «Notas», en ed. cit., p. 54.

con una muchacha es una obra de misericordia. Sin embargo, los usos sociales de la época prescriben un largo proceso de seducción previo al encuentro físico, el cortejo, que alargan inútilmente los padecimientos masculinos; de ahí que las prostitutas, con las que los preámbulos dilatorios están excusados, sean no sólo necesarias, sino higiénicamente pertinentes. Más que una defensa de la prostitución, el *Arte* reivindica una liberación en las costumbres, una reducción de los enojosos ritos de seducción en los ámbitos burgueses:

¿Y habrá caritativa providencia  
mejor que encontrar una muchacha  
que a su gusto le dé pronta licencia,  
sin costarle millares de pisadas,  
postes, suspiros, lágrimas, ternezas,  
escrúpulos, regalos, paseos,  
estar al tocador todos los días  
y la noche pasarla en galanteos,  
y rematar por fin de estas porfías  
con que su honor les pone impedimento,  
o en que no hay ocasión, después que el otro  
su gusto ya logró mil veces ciento,  
y todo a costa nada más que un poco  
de dinero, vil precio a tanto gusto?  
(I, 492-505, p. 84)

Moratín practicó ese cortejo que critica<sup>13</sup>, pero la voz enunciativa se aleja del autor empírico en sus argumentos. Poco importan, afirma, la costumbre, la tradición o la autoridad. El nuevo criterio del hombre ilustrado, ese al que se dirige ahora don Nicolás, es la razón:

(...) ya se ha desterrado  
de las aulas la hipótesis; se niega  
lo que se ve, si no está demostrado.  
(I, 519-521, p. 85)

En consecuencia, y con la naturaleza por garante, nada ni nadie podrá negar la utilidad del *Arte*, que nace para conciliar lo individual y lo social, las pul-

---

<sup>13</sup> Vid. V. Ph. DEACON, «El cortejo y Nicolás Fernández de Moratín», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre 1979, pp. 85-95.

siones naturales del hombre con el entorno en que se desarrolla su vida. Moratín presenta así un ideal moral nuevo que se apoya en el derecho natural<sup>14</sup>. Como afirma D. T. Gies, el nuevo mundo científico e ilustrado se abre al mundo material y natural, y a una nueva moral sensualista que propone la tolerancia y la libertad<sup>15</sup>.

Tras esta prolija justificación (el «Canto I» es el más extenso de la obra), se inician por fin las enseñanzas, no sin antes cerrar la primera parte con un guiño humorístico (no es el primero, ni el único, como hemos visto) que pone en tela de juicio la seriedad de los argumentos hasta entonces expuestos, y que obliga a una relectura más erótica de los mismos:

y pues los dogmas que mi canto encierra  
señalan el paraje donde ir debe  
la tempestad que viene amenazando,  
desatácate y vamos empezando.  
(I, 614-617, p. 88)

El primer consejo que las artes moratinianas ofrecen toma como referencia la gastronomía y la buena mesa. El símil culinario sirve para delimitar el receptor ideal del *Arte*, aquel que «pretende comer bueno y barato» (v. 9), para reafirmar su concepción negativa de la mujer, avariciosa hasta el extremo,

(...) el pobre viejo  
si a su esposa el catalán pellejo  
henchir de algún abate le antojaba  
tanto más cuanto el precio ella ajustaba  
como libra de peras, y no quiso  
por un cuarto tal vez de diferencia,  
(II, 35-40, p. 90)

y para declarar las ventajas de los encuentros esporádicos, al margen de cualquier compromiso, y sin solución de continuidad alguna. Vaya por delante, indica don Nicolás, que su afán no es

de amor cantar la dulce tiranía:  
muy ronca y débil es la musa mía

---

<sup>14</sup> I. M. ZAVALA, «La censura...», art. cit., p. 33.

<sup>15</sup> D. T. GIES, «El XVIII porno», art. cit., p. 308.

para este empeño; en el amor soy Fénix  
mas no cisne en cantarlo; (...).  
(*Idem*, 49-52)

Dicho esto, afirma que su pluma se dirige a ensalzar a las damas «que har-  
tazgo dan al apetito» (v. 55) porque son «caldos diferentes» (v. 64), sabrosas «sal-  
sas» (v. 67) que no empalagan y en cuya variedad encuentra el amante el  
«supremo gusto» (vv. 63 y 66); es más: en ocasiones una apariencia rústica  
esconde «el mejor bocado y más seguro» (v. 285). Aparte de estas evidentes ven-  
tajas, sin embargo, interesan a la voz enunciadora otras, más prácticas, de carác-  
ter pecuniario: «con lo que una mantener te cuesta / puedes diferenciar todos los  
días» (vv. 69-70). Ahora bien: el amante sagaz se cuidará mucho de frecuentar  
a una dama más de dos veces, «a no ser que lo dé sólo por gana» (v. 97); en el  
primer encuentro halagará su coquetería hasta tal extremo que consiga, en el  
segundo, sus mejores servicios, disfrutados los cuales debe dejarla antes de  
que se convierta en una pesada carga (vv. 99-109).

Además de la variedad, el *Arte* recomienda la higiene en las lides amoro-  
sas, medio este fundamental para que el putañero salvaguarde su salud. Siguiendo  
con su afán de desmontar viejas creencias carentes de refrendo científico, Mora-  
tín advierte de la posibilidad de contagio de la sífilis, la sarna, la peste y las  
viruelas aun cuando la prostituta que se frecuenta parezca sana. Sus consejos  
profilácticos pasan por «no dormirse en colchón no conocido» (v. 131), ser rápido  
en el lance, como un torero de limpia estocada (v. 138), y «del todo asegurarte,  
/ facilitando del condón el uso» (vv. 139-140). Con estas recomendaciones irrum-  
pen en la obra, además de las imágenes taurinas, tan del gusto de los ilustra-  
dos, las críticas al clero y las alusiones paródicas al mismo. Así, el cuento que  
narra el origen del preservativo busca la comicidad mediante la constante irre-  
verencia provocadora. El fraile es un «reverendísimo cornudo ardiente» que paga  
con los dineros de una misa los servicios de una muchacha, que se hace cru-  
ces cuando descubre las bubas de esta, y que utiliza de escudo para su «ben-  
dito miembro» la «ropa santa», el propio hábito (vv. 145-195). El humor se  
consigue también gracias a los alardes verbales de los que hace gala el yo lírico,  
sobre todo en las enumeraciones escatológicas que, por el tono tragicómico que  
las envuelve, sugieren más aún de lo que ya en sí mismas encierran. Sirva como  
ejemplo de ello la descripción del estado físico de la prostituta:

(...) se encontró un miembro femeníl 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 aliento 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 renegrida.  
(II, 162-174, pp. 94-95)

Descripciones como esta inciden en el *prodesse*, sí, pero fundamentalmente en el *movere* de las preceptivas clásicas. Moratín pretende mejorar los hábitos amorios de los *jóvenes perdidos* de su tiempo y pone en práctica la máxima que ya había expuesto en el «Canto I» a propósito del rechazo a toda argumentación ajena a la experiencia propia («se niega lo que se ve / si no está demostrado»); el sentimiento personal —de repulsión, quizá— a que pueda mover la lectura de estos versos se constituye en el nuevo principio de autoridad del hombre ilustrado, que parte de su propia experiencia para explicar el mundo y a sí mismo. La pedagogía de ese didactismo característico del Siglo de las Luces se esforzará, pues, en favorecer la interiorización de los contenidos que se desean transmitir; el humor y el erotismo unidos serán dos de sus vías de expresión, de acuerdo con el criterio moratiniano expresado en el inicio de la obra:

(...) pues oye, que pensando deleitarte  
doctrina beberás disimulada,  
o viciosa, pues pura no te agrada;  
(I, 427-429, p. 82)

En esta misma línea se inscriben los siguientes consejos, que esta vez toman como punto de referencia el campo semántico de la caza. Sugiere rechazar los servicios de alcahuetas o medianeras; antes bien, debe el putaño conducirse con discreción y alquilar un cuarto:

(...) allí con gran silencio y gran recato  
llevarás lo que caces, y seguro  
sin susto gozarás de tus placeres  
si hombre de fama, o fraile, o cura eres,

y logras sin escándalo tu gusto.  
(II, 245-249, p. 97)

Este interés por el recato y las buenas formas explica el inventario de prostíbulos y rameras que el *Arte* ofrece a un visitante del Madrid nocturno en el último tercio del siglo XVIII. E. Helman sintetiza el itinerario moratiniano, que se inicia en los barrios de Barquillo, Leganitos, Lavapiés bajo y altas Maravillas, y sigue por los soportales de la Plaza Mayor, Plaza de la Cebada, Puerta y Puente de Toledo, las Arcas, Recoletos y el Prado, pudiendo completarse este paseo con una visita a Fuencarral, San Jerónimo o Montera<sup>16</sup>. Además de la mentalidad páctica que la confección de semejante listado revela, y de la ironía que se desprende del paralelo entre esta ruta y la erudita por las calles de Majerit —o Maredit— que años después realizará en su poema didáctico *A las niñas premiadas por la Sociedad Económica de Madrid en la distribución de 1779*<sup>17</sup>, la enumeración en cuestión es relevante porque sirve de pretexto para interesantes críticas no veladas. Una de ellas se dirige a la hipocresía social de que hacen gala los estamentos públicos y las leyes de la Villa y Corte. La mirada del afrancesado Moratín se vuelve hacia Francia e Inglaterra para exclamar:

(...) en Madrid hay más de cien burdeles  
por no haber uno solo permitido  
como en otras ciudades, que no pierden  
por eso; y tú, Madrid, nada perdieras,  
antes menos escándalo así dieras.  
(II, 317-321, p. 99)

Del mismo modo, le apena contemplar la incultura general que impera entre los mandatarios y se lamenta por ello:

(...) ¿de qué me admiro que en serrallos  
no se gaste el dinero, cuando ha habido  
sujeto tan sabihondo que decía  
que para nada a la nación servía  
la Academia Española?  
(II, 322-326, pp. 99-100)

---

<sup>16</sup> E. HELMAN, «Don Nicolás Fernández de Moratín...», art. cit., p. 226.

<sup>17</sup> EN N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras póstumas*, Madrid, 1867, vol. II, pp. 27-31.

El inventario de burdeles, sus prostitutas y especialidades, continúa en el «Canto III», que redundante en el empleo de los campos semánticos ya utilizados con anterioridad (los toros, la comida y la caza), los tópicos misóginos y la crítica anticlerical asimismo abordados previamente. Sin embargo, ahora el humor predominante ya no es el verbal, sino el situacional, ya que la comicidad de los versos procede, sobre todo, del empleo impropio de un tono lírico, pretendidamente elevado, en la descripción de las *beldades de burdel*. Para ello recurre a las exclamaciones anafóricas, a las interrogaciones retóricas, al hipérbaton más artificioso... El resultado es la parodia de la poesía galante de su tiempo; en algunos versos se rastrean, incluso, ecos de poetas concretos, como Meléndez Valdés y su predilección por los lunares como temática erótica:

Y Beatriz, la de las ingles bellas  
y ojos vivos, el pecho alto y carnoso,  
(...)  
con el lunar que el muslo la hermosea  
cuando la echan al vuelo cual campana;  
(III, 137-144, p. 107)

Sin embargo, como hemos visto ya hasta este momento, los contenidos más provocadores sirven de pretexto para críticas sociales no veladas, que en el «Canto III» se centran en el teatro y los teatros de la época. Anteriormente mencionábamos el resentimiento de don Nicolás hacia las empresas teatrales y su actitud frente a ellas. Sus recelos afloran de nuevo a la hora de abordar, en la línea ovidiana que le caracteriza, los lugares propicios para entablar conversación primera con una dama. Así, la estrechez y oscuridad de las salas, la escasa calidad e interés de los diálogos en escena y los estruendosos intermedios favorecerán los encuentros amorosos:

En los corvos teatros, cuando oculto  
estés entre la chusma mosquetera,  
de espaldas al magnífico proscenio  
no escuches los delirios recitados  
y podrás registrar la delantera  
que ocupan las que brindan con la suya,  
cuando en los intermedios la sonora  
música rompe y e levantan todas  
y presentan las armas femeniles  
con quiebros y lascivos esperezos.  
(III, 198-207, p. 109)

Algo similar ocurre con los bailes de disfraces en los salones. En este caso los aliados del amante serán la discreción que impone la máscara, el baile y la música como preámbulos de otros bailes al son de ritmos bien diferentes:

Venus infunde persuasivas voces,  
Venus cualquier máscara suspira  
Y Venus todo el ámbito respira.  
(III, 261-263, p. 111)

Otras diversiones públicas servirán también de pretexto para entablar la conversación deseada. La de los toros, tan del gusto de la intelectualidad del momento, es ampliamente glosada por Moratín, que menciona incluso a famosos toreros de la época, como Romero, el Mulato, Pascual Brey, o el Marchante. Por lo demás, cualquier pretexto es bueno para salir a la calle y buscar una muchacha: bailes, baños, ferias, romerías, procesiones... No pierde don Nicolás ocasión, a este respecto, para la crítica anticlerical:

(...) ni por qué callaré las procesiones  
que todo el año la devota Mantua  
hace supersticiosa, en quien se mira  
profanación del culto y al descuello,  
y hace la religión prostituída  
en desdoro, y al vil libertinaje  
nuevo aliento te da la hipocresía.  
(III, 308-314, p. 113)

En esta misma línea se inscribe el comentario a propósito de las alcahuetas, por lo general innecesarias pero ocasionalmente valiosas cuando la muchacha se hace de rogar. Para no perder tiempo se imponen entonces los servicios de intermediarios masculinos, frailes que facilitan el acceso rápido a las muchachas a cambio de muy poco:

A los frailes también, si les pagares  
en tabaco, en pañuelos o dinero,  
alcahuetes harás con advertencia  
que obligarán a dártelo en conciencia.  
(*Idem*, 388-391)

o de medianeras de clara raigambre celestinesca:

las alcahuetas de rosario en mano  
que hacen novenas y oyen muchas misas  
(III, 351-352, p. 114),

Una de estas alcahuetas, «grave / las venerables tocas y las canas» (vv. 488-489), maestra de la propia Celestina («niña de teta fue» comparada con ella, v. 474), remendadora de más de «seis mil virgos en la Villa» (v. 472), toma la palabra al final del canto para explicar sus quehaceres y para lamentarse de la crisis que afecta a un país donde escasean la belleza y el honor, como lo demuestra el hecho de no hallarse en Madrid «un solo bocado / tal que pueda llamarse delicado» (vv. 441-442), o que ya no pueda uno fiar en la palabra de una prostituta:

que tanto importa el crédito y la fama  
en los otros empleos como en éste.  
(III, 456-457, p. 117)

En el «Canto IV» la atención de la voz enunciativa se vuelca en los maridos agraviados, que configuran uno de los tipos recurrentes en la literatura dieciochesca. El cornudo es la causa y la consecuencia de su propio deshonor. Aquellos que alardean de lo que no tienen, los vanidosos y holgazanes,

(...) todos estos quieren  
que vayan las mujeres petimetras,  
la pompa y el fantástico aparato  
más de lo que a su clase corresponde,  
ellos no cuidan cómo ni de dónde  
vinieron a su mesa las vajillas,  
los vinos y manjares no comprados.  
(IV, 26-32, p. 120)

Moratín continúa, pues, en su línea de crítica de la hipocresía social, de usos y costumbres que degradan al hombre más de lo que pueda hacerlo — como opinarían las mentes bien pensantes de su tiempo— el comercio carnal. Por ello ataca también el extendido tópico literario del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, y condena la doble moral de las honestas campesinas,

(...) de la confusa multitud validas,  
y van luego a los payos sus maridos

blasonando de honradas, ponderando  
los vicios de la corte (...).  
(IV, 87-90, p. 122)

El patriotismo moratiniano perfila con tópicos la caracterización de las prostitutas en función de su procedencia geográfica, si bien concluye que cualquier mujer es buena, y si es española mucho mejor.

Recomienda, asimismo, huir del trato amoroso con niñas menores de quince años, pues «hasta el tercer lustro / en perfecta sazón no están las mozas» (vv. 182-183), y recuerda que entre sus enseñanzas no se incluyen las destinadas a la degustación de «fruta sin madurar» (vv. 179-181). Tampoco ve con agrado la prostitución masculina, e incluso señala la necesidad de cierto desaliño y falta absoluta de afectación en aquel que desee prender a una mujer:

Al hombre le conviene la limpieza  
y no pase de allí; cierto desgaire,  
desaliño marcial y no afectado  
es lo que a una mujer más ha prendado.  
(IV, 304-307, p. 129)

Sin embargo, más interesantes que el aspecto exterior del galán son sus buenas formas, su dicción, su capacidad de seducir con la palabra. En los últimos compases de la obra Moratín reivindica su propio arte y se ofrece a sí mismo como ejemplo:

¡Oh! ¡Cuántos triunfos la lujuria mía  
debió a esta ciencia! Yo me acuerdo cuando  
con sonetos, sin pagar la blanca,  
los ojos encendí de la Belica;  
y según yo los iba recitando,  
la incontinente y disoluta hembra  
se iba en lujuria electrizando.  
(...)  
Esto consigue el verso numeroso,  
La elocuencia y divina poesía,  
En cualquier lugar, de noche o de día.  
(IV, 358-390, pp. 130-131)

Más que sus dotes de amante don Nicolás ensalza sus virtudes como poeta de versos capaces de producir las más íntimas convulsiones emocionales. Sin embargo la vanidad personal deja paso rápidamente al afán doctrinal que predomina en el texto, y a las enseñanzas prácticas y calculadoramente rentables. Refiriéndose al valor de la palabra, al margen de su capacidad de seducción, recomienda un uso más pragmático:

Con ella engañarás a las que engañan,  
con ella harás creer que dar intentas  
aún lo que de no dar intención tienes.  
(IV, 415-417, p. 132)

De igual modo señala la absoluta necesidad de huir de las mujeres instruidas en las «artes moratínicas» y, ya por último, la de recordar lo más importante: «ser pérfidos importa solamente» (vv. 455-460).

El *Arte*, que se había iniciado con la ritual invocación a Venus, finaliza con un nuevo guiño a Ovidio, que a la vista de todo lo expuesto hasta este momento por Moratín resulta evidentemente paródico:

(...) y dirás: de tan grande arte  
el gran corsario, el práctico y el diestro,  
el dulce Moratín, fue mi maestro.  
(IV, 473-475, p. 134)

Como podemos ver, esta obra —cada vez más conocida— responde al ideal literario ilustrado: es práctica, útil, didáctica, y amena, impone la voz de la razón sobre la del sentimiento, y propugna el criterio del buen sentido sometido a normas frente a la primacía de lo estrictamente biológico. El *Arte de las putas*, un pedagógico texto sobre la casuística amorosa a la que se enfrentan los jóvenes del último tercio del siglo XVIII, constituye, pues, un buen ejemplo de la vertiente más lúdica y desenfadada de las artes en el Siglo de las Luces.