

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Martelli, Samanta; Vega Ramos, María José; Esteve Mestre, Francesc. La censura de la obscenidad : Poggio Bracciolini y Pietro Aretino. 2010.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/63013>

under the terms of the  license

**SAMANTA MARTELLI**

**LA CENSURA DE LA LITERATURA OBSCENA:  
POGGIO BRACCIOLINI Y PIETRO ARETINO**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDO POR  
MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS Y CESC ESTEVE MESTRE

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, 7 DE JULIO DE 2010

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I     POGGIO BRACCIOLINI Y EL <i>LIBER FACETIARUM</i>	
I. EL TEXTO POGGIANO Y SU ADSCRIPCIÓN AL GÉNERO DE LA FACECIA	18
I.1.    LA ELECCIÓN DEL IDIOMA Y LOS TEMAS	20
I.2.    LA HISTORIA EDITORIAL: LAS EDICIONES ITALIANAS	23
II.     LAS RUTAS DE LA CENSURA	26
II.1    LAS CRÍTICAS MORALISTAS	33
III.LA FORTUNA DEL TEXTO: IMITACIONES, REESCRITURAS, ADAPTACIONES	47
III.1.    LAS HUELLAS DE LAS FACECIAS EN ESPAÑA	51
III.2.    EL CASO DE UNA REESCRITURA: LAS FACECIAS DE POGGIO SEGÚN GUILLAUME TARDIF	57
 CAPÍTULO II     PIETRO ARETINO Y LOS SONETOS LUJURIOSOS	
I. BREVE PERFIL DEL AUTOR	66
II. GÉNESIS Y DESCRIPCIÓN DEL TEXTO	72
III. LA OBRA EN LA TRADICIÓN ERÓTICA: PALABRAS E IMÁGENES	77
IV.LA CENSURA DE LOS <i>MODI</i>	82
IV.1.CRÍTICAS MORALISTAS Y RECEPCIÓN DE LA OBRA	85
 CONCLUSIONES	99
APÉNDICE	105
BIBLIOGRAFÍA	122

**LA CENSURA DE LA LITERATURA OBSCENA:  
POGGIO BRACCIOLINI I PIETRO ARETINO**

## INTRODUCCIÓN

La regla VII del índice de los libros prohibidos del Concilio de Trento establecía la prohibición de todos los impresos y manuscritos que versaban sobre asuntos lascivos y obscenos, que los cuentan o que lo enseñan, para evitar el peligro cierto de que la lectura de estos libros corrompiera la moral. Sólo los antiguos, y sólo aquellos que por su elegancia estilística lo merecieran, podrían permitirse, a condición de que nunca los leyeran los niños.<sup>1</sup> Esta regla tridentina no inicia la censura del libro erótico en Europa, que ya había entrado en los catálogos anteriores al de 1564 y que había sido ampliamente reprobado por los moralistas, pero sí establece una norma general que persistiría hasta la desaparición de la Congregación del índice con el Concilio Vaticano II.<sup>2</sup> En el siglo XVI, la *regula* VII afectó a una gran cantidad de producción impresa- al igual que lo haría posteriormente, claro, y, sobre todo, en el siglo XVIII (lo atestigua la masa de escritos de *l'Enfer* de la Bibliothèque Nationale, recientemente publicados), y, ante todo, a un autor, Pietro Aretino, que fue quizá el escritor lascivo más conocido en Europa y el más influyente para sentar las formas de relatar la obscenidad en las letras modernas. No poseemos aún una valoración clara de los impresos afectados por la *regula* VII, ya que la producción erótica ha mantenido siempre una importante circulación manuscrita y clandestina, especialmente la más breve y escrita en verso. Tampoco poseemos estudios detenidos sobre la relación entre texto e imagen obscena en el Quinientos. Pero sí puede afirmarse que hay dos autores de extraordinaria difusión internacional cuyas obras fueron prohibidas

---

<sup>1</sup> De hecho había cierta desconfianza ante los líricos y especialmente ante la lírica amorosa estrechamente ligada a la obscenidad. Se sospechaba de estas lecturas y por ello el lector tenía que tener cuidado en el manejo y uso de ciertas obras: se podían leer pero sólo privadamente. Véase Vega (2004:7)

<sup>2</sup> Ya el *Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris*, entre otros textos de los que trataremos sucesivamente, había condenado la lectura de determinadas obras. Véase Gagliardi (2004; 2006)

sistemáticamente por esa causa: las *Confabulationes* de Poggio Bracciolini y las obras de Pietro Aretino, que fueron condenadas en conjunto, y, en particular, el texto conocido como *Sonetos lujuriosos*, cuya prohibición y censura fue tan eficaz que sólo sobrevive un ejemplar, redescubierto recientemente en una colección privada.

Las *Confabulationes* de Bracciolini se prohibieron ya en el índice de Lovaina de 1546, en el de Venecia de 1554, en el índice romano de 1559 y en el tridentino de 1564, así como en todos los índices romanos de esa centuria y en el español de Quiroga, compilado en 1583 (no fue prohibido, en cambio, en el índice de Valdés de 1559). La versión francesa del texto de Poggio Bracciolini, a pesar de que, como se verá en el trabajo, fue ya suavizada por el traductor, se recoge en el índice de Amberes de 1570 y en el español de Quiroga. La obra completa de Aretino entró en el índice romano de 1559, y puede hallarse en todos los italianos posteriores a esa fecha. Algunas traducciones a otras lenguas vernaculares merecieron condenas específicas: tal es el caso de la versión castellana del *Coloquio de las damas*, cuya circulación se vetó en España y Portugal en todos los índices quinientistas.<sup>3</sup>

Las obras de Poggio Bracciolini y de Pietro Aretino están separadas por más de un siglo de escritura, adoptan cauces formales diversos, narran la obscenidad de distinta manera (Poggio en cuentecillos y anécdotas graciosos, Aretino en diálogos y poemas), pero tienen en común su extraordinaria difusión europea, su indudable influencia en las letras renacentistas, y su condición de textos que la censura eclesiástica convirtió en objetos representativos de la *regula* VII.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Véase la obra recopilatoria del profesor Bujanda el cual reúne todas las prohibiciones quinientistas. Bujanda (1984-2002).

<sup>4</sup> Otro caso representativo y simbólico es el *Decamerón* de Boccaccio que fue sometido a un completo expurgo por las presiones florentinas para que la obra no se prohibiese totalmente. No abordaré este tema ya que le he dedicado un estudio específico, y además, la suerte de esta obra, tras la censura, ha sido ampliamente estudiada. Remito a Martelli (2009) y a Chiecchi

El presente trabajo versa sobre estos dos autores y sobre dos de las obras italianas renacentistas erótico-pornográficas más famosas: las *Confabulationes* y los *Sonetos lujuriosos*. Los dos textos seleccionados se encuadran en una tradición de amplio respiro, es decir, la erótico-pornográfica, cuyos orígenes se remontan a los tiempos de los antiguos griegos. Antes de adentrarnos en el *quid* de la cuestión será conveniente trazar un breve *excursus* literario sobre el erotismo sin olvidarse, por supuesto, las relaciones existentes entre erotismo, pornografía y obscenidad: paralelas que en determinados momentos históricos-culturales se encontraron.

Es bien sabido que la textualización de la obscenidad y del erotismo era frecuente y estaba fuertemente ritualizada entre los griegos.<sup>5</sup> La literatura obscena del Renacimiento, de hecho, invoca con frecuencia los precedentes testimonios clásicos. En lo referente a la producción literaria griega, cabría destacar la *Lisístrata* de Aristófanes- obra cumbre del erotismo antiguo que resalta la importancia del sexo en la vida humana-, los cuentos milesios, la tradición poética sotádica y, quizás, el primer libro pornográfico<sup>6</sup>: *El Diálogo de las cortesanas* de Luciano. En lo referente al mundo romano, sobresale la figura de Catulo (junto a Ovidio, a algunos poemas de Marcial, a los elegíacos y a los textos que pueden englobarse bajo la común denominación de *priapeas*). De hecho, Catulo fue particularmente estimado como el primer poeta erótico latino que, sin reparo, como recordaremos, es explícitamente obsceno cuando

---

(1984).

<sup>5</sup> Las antiguas comedias nacieron de las fiestas anuales en honor de Dionisos, dios de la desmesura y de la ebriedad. El culto al falo, que se desarrolla sucesivamente con las faloforias, nace en el ámbito religioso en el cual los genitales eran los símbolos de la naturaleza creadora, de la fuerza, de la prosperidad; la genitalidad representaba, pues, la función creadora. Los famosos cortejos griegos, ante citados, decretaron el *incipit* del culto al falo. Llevar un falo al templo de Dionisos y entonar himnos licenciosos significaba participar activamente al renacimiento del dios descuartizado por los Titanes.

<sup>6</sup> Este marbete se ciñe evidentemente al étimo y no al contenido.

describe a Lesbia entre los brazos de otros hombres (por no mencionar los sentidos, nunca castos, que se concedieron en el Renacimiento al famoso pájaro o gorrión de Lesbia). En el siglo xv se asistió a un importante *revival* de la literatura erótico-obscena y éste fue empujado, ciertamente, por el descubrimiento de Catulo y por la escritura de poemas neolatinos al modo catuliano tanto en Italia como en Europa.<sup>7</sup> Las priapeas clásicas también fueron oportunamente recuperadas en el círculo literario napolitano por Antonio Beccadelli, conocido como el Panormita. En su *Hermaphroditus* recogió, de hecho, decenas y decenas de poemas latinos lascivos y obscenos inspirados en Catulo y en Marcial entre otros autores clásicos. Por los mismos años otros grandes nombres contribuyeron a reforzar eficazmente la producción erótico-obscena-pornográfica: Ovidio, Petronio y Apuleyo. Con sus obras, respectivamente los *Amores* y el *Ars Amatoria*, el *Satiricón* y el *Asno de oro*, alimentaron la emulación y la prosecución del género lascivo y erótico. Estas obras fueron leídas y apreciadas en el Humanismo y en el Renacimiento, pero, paradójicamente, no fueron textos muy afectados por la prohibición puesto que, según la regla vii, podían permitirse por la hermosura de estilo, siempre que no se dieran a los niños.

Volvemos, ahora, al asunto que más nos interesa. El estado de la cuestión que pretendemos esbozar se dividirá en dos partes. En la primera se dará voz a las facecias bracciolinianas, a su recepción, difusión, imitación y fortuna. En la segunda, en cambio, “escucharemos” los diálogos eróticos-pornográficos de los sonetos lujuriosos de Pietro Aretino e indagaremos las relaciones entre el poemario y las ilustraciones celeberrimas de Giulio

---

<sup>7</sup> Remito al estudio de Gaisser (1993).



Romano y Marcantonio Raimondi así como su conexión con la Antigüedad. Se analizarán, por lo tanto, las obras de dos autores toscanos muy conocidos y renombrados en el Renacimiento paneuropeo y se verán las razones por las cuales ambos textos fueron vetados durante siglos.

Las *Confabulationes* de Poggio Bracciolini y los *Sonetos lujuriosos* o *Dieciséis Modos* de Pietro Aretino adoptan formas discursivas distintas, ya que la primera es una obra en prosa, una micro-prosa que recoge chistes y donaires de varia naturaleza y la segunda se estructura en versos y rimas que ceden la palabra a la expresión del amor carnal, la pasión entre hombres y mujeres que, por primera vez- al menos de forma tan directa en la literatura italiana- proclaman sus deseos y sus preferencias dentro del *ars amatoria*.

La *vis comica* presente entre las líneas erótico-sexuales “bracciolinianas”, en efecto, funcionaba también como filtro ya que encubría una sexualidad más pronunciada. Suavizaba, de hecho, los elementos más crudos, desnudos y trabajaba como contrafigura de una sexualidad más explícita que, en cambio, encontraremos en Aretino. En los *Sonetos lujuriosos* las cosas cambian. Pietro Aretino no quiere cubrir, él descubre y desvela los secretos íntimos de dos cuerpos en el momento del éxtasis amoroso. En sus versos no cabe espacio para la risa, quizá una sonrisa se percibe en los rostros de los lectores más púdicos, dado que el lenguaje de Pietro Aretino no utiliza filtros, no tiene tabúes, ni busca metáforas para adentrarse en el mundo del sexo. El escritor se transforma en un *voyeur* y describe, con ímpetu, las artes amatorias representadas por Giulio Romano y Marcantonio Raimondi.

Además de las materias obscenas y lascivas, con grados diversos de mostración y alusión, en ambas puede percibirse una crítica al clero y a algunos ambientes religiosos. La censura, en efecto, ni en estas dos obras ni en el caso de Boccaccio, perseguía tan sólo eliminar la obscenidad, sino, ante

todo, la obscenidad utilizada como arma contra las costumbres del clero.

Por esta razón ambas obras terminaron por ser clasificadas entre los “malos” libros. Pocos años separan la composición de los dos textos que respiran un período difícil y dominado por el control eclesiástico que supervisaba toda producción literaria. En efecto, terminaron en el *Index librorum prohibitorum* y fueron vetadas durante mucho tiempo, tal vez por razones algo distintas pero, sin lugar a dudas, las más importantes fueron la indecencia y, sobre todo, los ataques contra el régimen eclesiástico que pretendía ejercer control sobre todo. La obra de Poggio, además, permitía una lectura reformadora, o proluterana, al igual que lo propiciaba Boccaccio: aunque se habían escrito mucho antes de la revuelta de Lutero contra la Iglesia romana, la representación de los vicios del clero parecía proponer una lectura, ahora sí posterior a Lutero, que sancionaba y respaldaba las quejas del reformador (baste recordar la defensa luterana del matrimonio de los sacerdotes, para evitar, precisamente, los abusos de lujuria).

A través de este *tandem* intentaremos seguir el recorrido de la censura, el veto de estos dos textos y autores, la razón de ser y la naturaleza de los mismos.

La elección de Poggio Bracciolini y su *Liber Facetiarum* no es casual, es más bien el fruto de una concatenación de casualidades que muy a menudo acompañan al joven investigador en los primeros pasos y que le llevan a acudir a determinados textos y al estudio de ciertos autores.

Al topar con Poggio- renombrado humanista aretino del siglo xv y secretario papal durante mucho tiempo- nos encontramos con un autor que no sólo escribió obras reflexivas y trascendentes sino que también se dedicó a un género fronterizo entre oralidad y escritura: las facecias. En efecto, dicho

escritor nos proporciona una de las obras más amenas y divertidas que ofrece el humanismo italiano, escrita entre 1438 y 1452: el *Liber Facietiarum* o *Confabulationes*. Esta recopilación de “donaires inteligentes”, supuestamente narrados durante las tardes en el *Bugiale* o taller de mentiras de la Casa Pontificia y que Poggio habría anotado, tuvo un éxito paneuropeo de grandes repercusiones. En efecto, desde muy pronto empezó a ser traducida a numerosos idiomas y no sólo fue inmortalizada en imitaciones más o menos fieles sino que también formó parte de los Índices de los libros prohibidos, de los que no salió nunca.

Poggio Bracciolini recoge un corpus de 273 facecias, pinceladas que por arrebatos fantásticos siguen enseñándonos su época: representa, ante todo, los vicios, las corrupciones y el libertinaje de todas las capas sociales, incluida la eclesiástica. El propósito de este trabajo es seguir el recorrido del libro desde su creación, pasando por la censura de que fue objeto y siguiendo, desde cerca, las transformaciones a las que fue sometido. Algunas de las cuestiones que intentaremos dilucidar serán qué elementos esparcidos en las facecias herían a la Iglesia, cuál fue la fortuna de la obra después de la inclusión en los Índices, su posible sometimiento a expurgaciones y cómo, y hasta que punto, éstas se incorporan en el texto. He estimado oportuno presentar la obra que, hoy en día, parece permanecer en la sombra y que ya se ha alejado de las aulas de institutos y universidades, como por otra parte ha sucedido al patrimonio literario europeo escrito en lengua latina. No obstante, sigue siendo un perfecto ejemplo del género faceto, quizás el mejor y el más importante dado que las teorizaciones sobre la facecia y la idea de *facetudo* se construyen a partir del libro poggiano, pilar de la especulación renacentista sobre la facecia ya desde el temprano *De sermone* de Giovanni Pontano.

La elección del texto aretiniano enlaza con la materia estudiada en estos años y que, originariamente, hubiera tenido que desarrollar en la tesis doctoral. Al investigar sobre la censura de los textos obscenos la figura de Aretino emerge con extremo poder y fortaleza con respecto a otros autores. Los sonetos lujuriosos representan, de hecho, el ápice de la contravención al decoro y la moral común.

La obra reúne catorce sonetos comentados y acompañados por catorce ilustraciones; a éstos se añaden dos sonetos finales, a modo de epílogo. Los sonetos son básica y eufemísticamente diálogos amorosos entre dos amantes, y resultan bastante peculiares, no sólo por la temática, sino también por la forma. Además de los dos cuartetos y dos tercetos habituales, suelen poseer regularmente un estrambote.

Clasificar el texto de Aretino como erótico o pornográfico no es la preocupación principal de este discurso, sin embargo, es útil anticipar, en la medida de lo posible, la cuestión terminológica y taxonómica, es decir, los usos léxicos que adoptaré en el resto de mi trabajo. Ante todo, conviene preguntarse por la naturaleza misma de la literatura llamada *erótica*, y por las distinciones, si las hubiere, entre lo erótico, lo pornográfico, lo obsceno y lascivo.

Resulta bastante complejo establecer la definición de literatura erótica y dilucidar las posibles distinciones entre lo pornográfico y lo erótico, teniendo en cuenta que estos términos podrían ser considerados como variables dependientes de muchos factores, por ejemplo, del sujeto y de la sociedad. Son, en efecto, variables que dependen del sujeto que examina el objeto. Las acepciones de lo erótico, lo pornográfico, lo obsceno y lo lascivo son conceptos móviles y cambiantes, que varían según las reglas morales de cada

época. Los diccionarios sólo acogen parcialmente los muchos matices de estos vocablos, que no acaban de estar del todo bien definidos.

José Saramago se preguntaba, por ejemplo: “[...]¿serán eróticos los dibujos de Giulio Romano? ¿O son, al contrario, pornográficos? ¿Serán pornográficos los sonetos de Pietro Aretino? ¿O son, al contrario eróticos?”<sup>8</sup> No existe una respuesta precisa e inequívoca.

Hoy en día para referirnos al género desarrollado por Poggio Bracciolini y Pietro Aretino, sobre todo, utilizamos los términos de literatura erótica o pornográfica. Sin embargo estas dos voces son cultismos crudos bastante recientes y sólo se han generalizado en los últimos años; así que, al utilizarlos los usamos retrospectivamente. La práctica léxica del XVI, en realidad, solía referirse a estos libros como lascivos y obscenos y estos son los dos términos que se utilizaban en aquel entonces y que podemos ver en la *regula* VII. Estas voces se empleaban para referirse a libros que incitaban al pecado capital de la lujuria y que empozoñaban y corrompían las costumbres y las virtudes.

Pese a todo, no deja de ser interesante recoger las definiciones que algunos diccionarios y autores proporcionan en lo referente a los términos que aquí nos interesan, es decir: erotismo, pornografía, lascivia, obscenidad y sus derivados. En el *Diccionario de Autoridades* aparecen recogidos los siguientes términos con las relativas acepciones. En lo referente a erotismo encontramos la definición de “pasión fuerte de amor” que permanecerá hasta 1925. En la edición de 1936 se añade una segunda acepción que perdurará hasta 1984: “amor sexual exacerbado”. En la edición de 1992 se listan tres acepciones: 1-amor sensual, 2-carácter de lo que excita el amor sensual, 3-exaltación del amor físico en el arte. Por lo que atañe al adjetivo correspondiente en el

---

<sup>8</sup> Ávila (1999:16).

*Diccionario de Autoridades* de 1726 se lee, bajo la misma voz, “cosa amatoria y perteneciente a las pasiones y efectos del amor”; y en 1791 se matiza la definición: “lo mismo que amatorio pero perteneciente al amor”. En 1884 el adjetivo se une por primera vez al mundo de la poesía, a un género literario: “amatorio, perteneciente o relativo al amor. Aplícase con frecuencia a la poesía de este género”. En 1936 encontramos dos acepciones: 1- amatorio. Aplícase con frecuencia a la poesía de este género y al poeta que la cultiva, 2- perteneciente o relativo al amor sensual. En 1992, en cambio, podemos detectar algunas variaciones: 1- perteneciente o relativo al amor sensual, 2- que excita el apetito sexual, 3- dicese especialmente de la poesía amatoria y del poeta que la cultiva.

El adjetivo pornográfico nace en el siglo XIX, aunque los ejemplos de tal concepto remontan a la Grecia y Roma clásicas. Este término insiste en la representación y la misma etimología remite a ello. La voz aparece por primera vez en el *Oxford English Dictionary* en 1857 aunque había sido utilizada anteriormente por varios teóricos y autores. Fue ciertamente el afán religioso por clasificar y destruir los malos libros que hizo posible su existencia terminológica y los varios intentos de catalogación. La voz pornografía aparece, por primera vez, en el DRAE en 1899 y se define así: 1-tratado acerca de la prostitución, 2- carácter obsceno de obras literarias o artísticas, 3- obra literaria o artística de este carácter; mientras que en lo referente al adjetivo en el mismo diccionario se lee: 1-dicese del autor de obras obscenas, 2- perteneciente o relativo a la pornografía.<sup>9</sup> Se subraya, pues, como hemos comentado, el carácter artístico y de representación. No en todas las lenguas y culturas existen ambigüedades entre lo erótico y lo pornográfico. El *Oxford English Dictionary* (1987), por ejemplo, define lo erótico en estos términos:

---

<sup>9</sup> Tales definiciones no se han modificado y han llegado hasta la actualidad.

“pasión sexual, doctrina del amor, excitación” y lo pornográfico como “descripción de la vida y las costumbres de las prostitutas así como su expresión en la literatura y en el arte”.<sup>10</sup> En la cultura hispánica y en la italiana, lo erótico y lo pornográfico se dividen y se separan por una línea imaginaria y la pertenencia a una u otra esfera depende del punto de vista del sujeto y de la sociedad. Varios estudiosos distinguen sin embargo entre estos campos y a través del tiempo se han sucedido varias y múltiples definiciones. Alexandrian Sarane, por ejemplo, aúna y funde lo erótico con lo pornográfico, partiendo del presupuesto de que ambos describen los placeres carnales. Lo erótico, sin embargo, tiene para él un valor añadido: el amor. Ambos se alimentan de la carne pero el erotismo lo hace en función del amor.

No obstante, los términos que en este estudio más interesan son el de lascivia y el de obscenidad. Estas palabras se utilizan, a diferencia de las dos precedentes, tanto para la práctica cuanto para los textos (recuérdese la *lasciva pagina* de los líricos latinos) y se unen y asocian a la reprobación moral, al vicio y al pecado. Fueron, como ya hemos comentado, las que se utilizaron en el xvi. Frente al conjunto de definiciones dadas sobre erotismo y pornografía, cuyo núcleo común es el amor sensual, la voz lascivia en un primer momento no se encasilla como vicio y, en efecto, sólo en el DRAE de 1803 aparecerá esta acepción. Los diccionarios académicos del xviii sólo la definían como: 1- el exceso en qualquiera cosa deleitosa o lozana; 2- incontinencia y propensión a las cosas venereas. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, en cambio, se explica como un término inusual en la lengua española y se asocia a la voz lujuria, a la incontinencia de ánimo y a la inclinación y propensión a las cosas venéreas. Se define además al poeta lascivo como el que escribe amores.

---

<sup>10</sup> Esta definición se ciñe al étimo griego: *pornigra*, esto es, algún tipo de arte gráfico sobre las prostitutas, sus actividades, pero también su representación.

El adjetivo obsceno- según Corominas y su *Diccionario crítico etimológico*- procede del latín *obscenus* y entre sus definiciones figuran las de siniestro, fatal e indecente. En el *Diccionario de Autoridades* se remite a conceptos como impuro, sucio, torpe y feo y se subraya, por lo tanto, este vínculo con el pecado y el vicio. En el DRAE de 1817 aparece como sinónimo de lascivo y en el diccionario de 1869 el sustantivo obscenidad viene definido como un dicho, hecho o imagen que ofenden el pudor (lo mismo, en sustancia, en la definición de 1884 como 1- impúdico, torpe, ofensivo al pudor). Lo obsceno implica explícita e implícitamente, en los escritos y en el pensamiento común, la devaluación de la carne y toda la asociación que este concepto conlleva, o sea, su parentesco con las perversiones y con la suciedad.

Roger Thompson procuró definir algunas de estas voces en su estudio de 1981 titulado *Unfit for modest ears*. El autor intentó delimitar los conceptos de pornográfico, obsceno y erótico. Describió el primero de estos términos como “writing or representation intended to arouse lust, create sexual fantasies or feed autoerótica desires. The aim is the erection”. Lo obsceno, en cambio, “intended to shock or disgust, or to render the subject of the writing shocking or disgusting”(nótese el matiz diferencial en inglés y castellano, a partir de la misma raíz latina), mientras que lo erótico “intended to please sex within the context of love and affection, orgasm is not the end but the beginning”.

Las definiciones abundan pero no acotan las posibles clasificaciones, incluso parecen ampliarlas y confundir los términos cuyos límites no son fijos, como ya hemos dicho. El erotismo podría ser causante de generar y desarrollar lo pornográfico y lo obsceno y ambos podrían ser considerados como hijos deformes del erotismo que adquieren estatuto propio, pero que siempre se vinculan al sujeto que los observa o lee. En el presente trabajo



tomaré en cuenta la existencia de estas definiciones pero no distinguiré entre pornografía y literatura erótica salvo por *variatio* retórica.

Se presentarán, pues, dos obras *pornográficas*, y también *eróticas*, *lascivas* y *obscenas*, irreverentes, descalificadas por muchos, pero también alabadas e imitadas. Se trata de textos que en la época tuvieron una vida editorial difícil, y una circulación clandestina y manuscrita difícil de valorar. Ambas, sin embargo, se recuerdan en la posteridad, y, sorteando la censura y las prohibiciones, han logrado llegar hasta nuestros días.

**POGGIO BRACCIOLINI Y EL *LIBER FACETIARUM***

## I. El texto poggiano y su adscripción al género literario de la facecia

El humanista y secretario papal Poggio Bracciolini escribió el *Liber Facetiarum* entre 1438 y 1452. Se trata de una de las obras más agradables, amenas y divertidas que ofrece el humanismo italiano y, de hecho, adquirió muy pronto una fama notable, no sólo en Italia, sino también en otros países.

El texto poggiano reviste una gran importancia para la formalización teórica de la facecia humanista, puesto que la obra procuró el modelo en el que se basaron los escritos teóricos más relevantes sobre este género breve, y en especial el *De sermone*, de Giovanni Pontano, el tratado que sentó unos principios más firmes para la comprensión y la escritura de la facecia.<sup>11</sup>

La *facetia* es un género de difícil clasificación, dado que, al ser abierto y modificable, acoge a varios subgéneros, como la narración breve y aguda, la anécdota, el chiste, la burla, los refranes o los mote. Pero, ¿qué es exactamente la facecia?, ¿una mezcla de todos estos elementos o un género con características distintivas?, ¿cuándo se puede hablar de ella en sentido estricto?

El diccionario de la Real Academia Española explica el término como “chiste, donaire o cuento gracioso”; el de Autoridades añade el adjetivo “fingido” y menciona su fin último: la diversión y el entretenimiento. Corominas recoge el adjetivo *faceto* como sinónimo de elegante, gracioso y juguetón y explica el sustantivo *facecia* como broma, agudeza o chiste. Nicola Zingarelli la define como “motto arguto e piacevole”, mientras que el diccionario latino de Castiglioni-Mariotti traduce el vocablo como burla, broma y mote: todos concuerdan, en fin, en remitir el significado del término

---

<sup>11</sup> Véase la contribución de Giovanni Pontano en los libros III y IV del *De sermone* (1509) y la de Baldassarre Castiglione que, en *Il Cortegiano* (1528), desarrolló el tema de los mote y de las gracias.

al mundo de la risa y a los donaires inteligentes.

Y exactamente en esto consiste la facecia. Urge recordar, empero, que en el Renacimiento la reflexión sobre la risa ya no quedó confinada al *ars oratoria*, la disciplina donde había nacido, por lo menos teóricamente (según los preceptos de Cicerón y Quintiliano), sino que pasó a formar parte de la vida cotidiana y a engrosar los intereses del arte de la conversación civil y cortesana, de la incipiente teoría acerca de la escritura de la *novella* cómica y de la poética del diálogo, que es uno de los géneros dominantes en el Renacimiento.

## I.1. La elección del idioma y los temas

Al redactar sus facecias, Poggio Bracciolini tuvo dos opciones: bien la de escribir en vulgar, bien en latín. Considerando la liviandad del argumento, esperaríamos encontrar una obra escrita en vulgar italiano, pero Poggio decidió experimentar con el latín y explica sus razones para ello en el prólogo programático que precede al texto. Afirma allí que, al utilizarlo para tratar materias frívolas, su intención es dignificar el latín, esto es, enriquecerlo para que pueda adaptarse a argumentos bajos y ligeros. Poggio pretende forjar, en suma, un latín de las *res leves* destinado a un público que el autor suponía receptivo a sus donaires y chistes. Para ello se sirve de las *auctoritates* de los antiguos, apelando principalmente a Cicerón y a Quintiliano. Todos estos propósitos, sin embargo, no sirvieron para poner a Poggio a salvo de las críticas que, como veremos, muy pronto, empezaron a turbar la recepción de la obra.<sup>12</sup>

De hecho, Poggio ya había previsto las críticas, consciente de que la obra, por la naturaleza de su *lepos*, se alejaba del respeto a los cánones morales que exigía la Iglesia. La defensa de Poggio- formulada en el *praefatio* y en la conclusión de su recopilación- se anticipa cronológica y retóricamente a las acusaciones que recibirá. El autor, de hecho, empieza el *Liber* con estas palabras:

Multos futuros esse arbitror qui has nostras confabulationes tum ut res leves et viro gravi indignas reprehendant, tum in eis ornatorem dicendi modum et maiorem eloquentiam requirant.<sup>13</sup>

Es evidente que Poggio actúa con plena conciencia y sabe perfectamente que

<sup>12</sup> Bracciolini, *Facezie*, 2, 4. Cito por la edición de Pittaluga.

<sup>13</sup> Bracciolini, *Facezie*, 2.

el contenido y el tono de las facecias se prestan a censuras y a desdén, pero cuenta con que el latín pueda dignificar las *res leves*, los argumentos ligeros o frívolos, interludio de los pesares de la vida. En la obra del autor toscano, la lengua culta y la materia nimia confluyen. Estos dos componentes, con los que Poggio juega, se vinculan mutuamente en una relación osmótica: la materia leve dignifica el latín al hacerlo más flexible, y a su vez, el latín ennoblece la facecia al ser escrita, ésta, en una lengua docta.

Hasta entonces, el uso del latín se había relegado a los asuntos serios, elevados y relevantes: el de Poggio constituye el primer intento de reclamar su uso también para tratar materias leves, en una obra que el autor concebía ante todo como un ejercicio de escritura e ingenio que aliviara las tensiones de la vida y sirviera para poner de manifiesto que el latín podía ser utilizado sin virtuosismos retóricos o estilísticos en una descripción de anécdotas.

Se trataba de una actitud revolucionaria (o, por lo menos, vanguardista) que por fuerza había de comportar problemas para Poggio. El autor prevé los conflictos y trata de evitarlos al declarar, en el prólogo, que no quiere que censores o críticos acérrimos lean su obra. Su deseo evidencia la plena conciencia de estar superando el umbral de la licitud y de pertenecer a una época en la que el arte de la risa y de la conversación placentera han perdido valor.

El compendio de anécdotas de Poggio atañe muy singularmente a las instituciones eclesiásticas. Entre burlas y veras, el autor insiste en las *Confabulationes* en dar cuenta de los vicios y la lujuria propios del género humano, sin embargo, en varias ocasiones se detiene en figuras como frailes, monjes y curas, para atacar de forma directa la corrupción de las costumbres de las órdenes religiosas.

Poggio pretende mostrar la estupidez de toda condición humana, pero

se afana, en especial, en revelar los defectos y vicios de la curia. Por ello abundan en su librito las historias protagonizadas por frailes y abadesas deseosos de encuentros sexuales, y la necedad del Papa y de los cardenales constituye uno de los temas más característicos y ampliamente tratados de las facecias.

Ante los ataques de Poggio a la Iglesia, sólo cabía esperar que el engranaje de la censura actuara contra el autor y la obra, de aquí que uno de los aspectos más significativos de la fortuna de las *Confabulationes* fuera su constante presencia en los *Index librorum prohibitorum*. La obra poggiana apareció en el primer *Index* de 1559 y ya nunca abandonó este tipo de catálogos, elaborados para controlar la difusión de las ideas “enemigas de la humanidad”, es decir, de la Iglesia, hasta 1966, año en el que Pablo VI decretó la abolición de los índices de libros prohibidos.

## I.2. La historia editorial: las ediciones italianas

Las *Confabulationes* se transmitieron durante mucho tiempo de forma *exenta* y en varias colectáneas de otros autores, sobre todo alemanes, como veremos, y sólo sucesivamente fueron incluídas en las *Opera omnia* del autor publicadas en 1510. Se suele considerar como la *editio princeps* la copia de Roma, impresa por Georg Lauer alrededor de 1470, mientras que la *editio vulgata* remonta al año 1538 y procede de Basilea.

Entre estas dos fechas, las ediciones son numerosísimas. Lionello Sozzi las recopila en su reconocido estudio de 1966, aunque con reservas, dado que, como afirma, el listado podría ser impreciso, considerando la dificultad de reorganizar enteramente un material no siempre de fácil localización. Sin embargo, a la luz de los datos reunidos también por otros estudiosos, entre ellos Marcello Ciccuto y Olimpia Cirielli, podemos afirmar que durante mucho tiempo las facecias fueron impresas con un ritmo apremiante y con una media de una edición al año. Entre 1470 y 1500 se cuentan más de una treintena de ediciones, que disminuyeron en el siglo sucesivo por varios motivos: la difusión de la obra a través de selecciones antológicas, la inserción de parte de las facecias en otros textos independientes, cierto agotamiento del interés por los temas de las facecias y la censura de la obra, que provocó que el texto apareciera impreso en territorios alejados de los controles eclesiásticos.<sup>14</sup>

Las vulgarizaciones son numerosas y en Italia empezaron a circular desde poco después de la impresión del texto en latín, probablemente coadyuvadas por la exigencia de una mayor divulgación. La abundancia y el ritmo de edición de traducciones a lenguas vulgares es una prueba evidente

---

<sup>14</sup> Se imprimieron ediciones en Cracovia (1592, 1612), en Tubinga (1561, 1570), lejos de toda forma de control de Roma. Italia es el país que más las imprimió, le siguieron Alemania y Francia.



del interés que despertó la obra desde su inmediata aparición y, en efecto, durante todo el siglo XVI convivieron ediciones latinas y vulgares. El primer ejemplar italiano parece ser el de 1483, editado en Venecia, época en la que el vulgar empezaba a ganar terreno al latín.

Olimpia Cirielli, con el auxilio de numerosos catálogos y manuales, ha reconstruido la historia de las vulgarizaciones italianas del *Liber facetiarum* de Poggio. Así, entre 1483 y 1532, se recogen cinco traducciones de la obra, sin contar otras traslaciones que posiblemente hayan desaparecido o que todavía queden por descubrir.

A la edición de 1483- testimonio muy importante ya que desde él se desarrollarían otros cuatro que transmitirían los mismos errores- le siguieron una de 1500, una de 1519, otra de 1527, para terminar con la de 1532. Estas italianizaciones, todas impresas en Venecia -territorio libre de la ingerencia papal-, no presentan la totalidad de las facecias, sino una selección de 179 chistes. Aunque en algunos casos la traducción suaviza los términos demasiado crudos o directos del texto original, no existen indicios suficientes como para concluir que la selección de las facecias de estas versiones obedeciera a un propósito sistemático de depuración moral de la obra de Poggio.

A mediados del siglo XVI, esta reproducción incesante de traducciones se calma, por lo menos en Italia y, como apunta Cirielli, esto se debe a numerosos factores:

Il declino dell'opera di Poggio, però, non è solo da imputarsi ai colpi inferti dai decreti ecclesiastici, ma all'usura di argomenti largamente noti e sfruttati, e, soprattutto, al mutato orientamento della letteratura in quegli anni e al nuovo gusto, connaturato al classicismo umanistico, che accordò la sua preferenza a raccolte più organiche, improntate a intenti educativi e indirizzate a un diverso pubblico di

lettori. Si assiste, pertanto, a un vero e proprio declino dell'interesse nei confronti delle facezie latine, che, per varie ragioni, non riflettevano gli ideali della emergente società cortigiana.<sup>15</sup>

En efecto, el interés por la obra de Poggio empezó a mermar considerablemente hacia la mitad del siglo XVI, sólo en parte a causa de la censura y de las disposiciones del Índice (que, en cierta medida, se podían eludir), y mayormente, como recuerda la estudiosa, a causa del agotamiento de los temas de las facecias y de la emergencia de nuevos géneros, públicos y gustos literarios. Cabe precisar, en cualquier caso, que este desinterés hizo que disminuyera la producción editorial de la obra, pero no afectó a la supervivencia de los donaires bajo otras formas que analizaremos más adelante.

---

<sup>15</sup> Cirielli (1982-83:276)

## II. Las rutas de la censura

Las formas y las vidas de la censura son numerosas. Además de las hogueras y los renombrados Índices de libros prohibidos, existen también las expurgaciones, es decir, las formas más sutiles y, posiblemente, más eficaces de conservar y, en algunos casos de envenenar,- modificando- las obras literarias que iban en contra de la ortodoxia católica.

En la Contrarreforma, la expurgación se convirtió en el principal instrumento de moralización a través de los textos y la lectura. Se tachan, se cambian y se eliminan todas las partes y los fragmentos heterodoxos que no seguían, evidentemente, los dictámenes de la Iglesia, explicitados cumplidamente en las diez reglas del *Index* tridentino de 1564, una normativa de capital importancia, ya que regirá en los estatutos de los futuros catálogos o índices prohibitivos<sup>16</sup>

La expurgación consistía esencialmente en la purificación de obras generalmente consideradas heréticas, obscenas o inmorales; se trataba, pues, de una forma de censura que preveía la modificación de un texto para salvarlo de la prohibición total. La purificación se conseguía ahora arrancando páginas peligrosas o inoportunas, ahora borrando y tachando las partes que se consideraban no aptas para los oídos devotos de los lectores y que generalmente iban en contra del catolicismo o de la moral, o bien volviéndolas a escribir *ex novo*, es decir, modificando la sustancia del pensamiento que el padre de la obra quería transmitir. Célebre es el caso de la expurgación moral del *Decameron* de Boccaccio, suceso de amplia resonancia, al que acompañaron otros casos, como por ejemplo el *Cortegiano* de Baldassarre Castiglione.<sup>17</sup>

Las definiciones que dan los diccionarios italianos de estos procesos

---

<sup>16</sup> De todas formas, como veremos, el fenómeno de la expurgación es anterior al *Index* tridentino.

<sup>17</sup> Véase Martelli (2009:43-54)

(recogidas por Ugo Rozzo en su interesante estudio de 2005) evidencian el vínculo existente entre la expurgación y la obscenidad, una relación conceptual e ideológica que no aparece en la definición del diccionario de la Real Academia Española donde se explica este proceso censorio únicamente como un acto de purificación, sin mencionar en ningún momento el tema de la obscenidad. En realidad, el vínculo entre la expurgación y la obscenidad apareció tardíamente en la historia de la censura de libros, porque al principio se prohibían o expurgaban las obras por razones teológicas, y sólo después empezaron a censurarse (aunque fuera tácitamente, es decir, sin que mediase un decreto formal) también las que se reputaban lascivas e inmorales, obras que no tenían nada que ver, al menos superficialmente, con la religión.<sup>18</sup>

La censura se ocupó por primera vez y oficialmente de las obras literarias a partir de 1559 con el *Index* de Pablo IV.<sup>19</sup> Hasta entonces la atención se había focalizado en los textos religiosos que, a raíz de la Reforma Protestante tenían que ser vigilados. Antes de esta fecha y, por ende, de la entrada de este tipo de literatura, generalmente lasciva, en el Índice, numerosos personajes, autónomamente, habían señalado el peligro que éstas lecturas comportaban.<sup>20</sup> En este punto resulta imprescindible recordar algunas obras como el *Hermaphroditus* de Antonio Beccadelli, condenado a la prohibición por sus obscenidades por parte del papa Eugenio IV en 1431 o el *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1530) de Cornelio Agrippa, donde se denuncia la poesía por ser obscena y mendaz, se acusa a los autores de novelas

<sup>18</sup> Síntoma de tal extensión fue la aparición de la regla VII en el *Index* de 1564 y de la que hablaremos con detenimiento más adelante.

<sup>19</sup> Un intento previo se remonta a los años 1552-1553, cuando apareció el *Index* florentino en el cual se recogen unas pocas obras licenciosas, entre ellas, el *Liber Facetiarum* de Poggio Bracciolini, ya condenado por el *Index* de Lovaina en 1546.

<sup>20</sup> En el índice de 1559 no se menciona el problema de la obscenidad que, en cambio, había sido tratado en el *Index* nunca divulgado de 1557 y en el tridentino, donde la regla VII subrayará el problema de este tipo de producción literaria que será siempre prohibida. Esta regla enfatiza el veto de los “Libri qui res lascivas, seu obscenas ex professo tractant, narrant, aut docent”; sólo se excluían los clásicos, para salvaguardar la elegancia del estilo.

de falsificadores de la historia y se ofrece, asimismo, un importante listado de los libros que inducían a la lascivia. Por último no podemos no mencionar el texto fundacional de la moderna teoría de la censura: el *Theotimus sive De tollendis & expungendis malis libris, iis precipue, quos vix incolumi fide ac pietate plerique legere queant Libri tres* (1549) de Gabriel Putherbeus. En esta obra dialógica, que justifica la necesidad política y ética de la censura, se condenan muchas obras a la hoguera y se consideran las novelas como instrumentos contra la pudicia femenina.<sup>21</sup>

Estos y otros muchos autores se habían quejado por la falta de medidas de control de la propagación de este tipo de literatura, lo que probablemente indujo a la Iglesia a buscar soluciones, aunque en un principio no se mostrara tan preocupada por el asunto. Hacia la poesía o la narrativa amorosa-considerada corrupta e impúdica-, por lo menos en un principio, los dictámenes no se revelaron particularmente duros. En 1557, Michele Ghislieri, comisario general de la Inquisición, escribió una carta al Inquisidor de Génova muy significativa en este sentido, porque en ella afirma:

Di proibire Orlando, Orlandino e cento novelle et simili altri libri più presto daressimo da ridere che altrimenti, perché simili libri non si leggono come a cose a qual si habbi da credere, ma come fabule, et come si leggono ancora multi libri di gentili come Luciano, Lucretio et altri simili[...]<sup>22</sup>

Como se desprende de las consideraciones de Ghislieri, la preocupación por la difusión de la literatura de ficción era menor, y quedaba lejos de la necesidad acuciante de luchar contra la herejía. Pero, en 1559 el mismo Ghislieri, en otra carta dirigida al Inquisidor de Génova, aceptaba la lectura *deletis delendis* de los

---

<sup>21</sup> Putherbeus, 1549, *Theotimus*, 27. Aquí se lee: “Lectio lascivia machina est ad oppugnandam castitatem”.

<sup>22</sup> Sorrentino (1935:58).

libros *d'humanità de buoni autori*, condenados por el *Index*.<sup>23</sup>

Aunque no oficialmente, nació así el concepto y la práctica de la expurgación literaria, una práctica que permitía, por ejemplo, la difusión del *Decameron* de Boccaccio, prohibido en su forma íntegra original, mediante versiones manipuladas, esto es, moralizadas, de la obra.

Estos métodos censorios habían sido propuestos en los años anteriores a 1559 por varias autoridades. El mismo Ghislieri, en 1555, insistía en que los autores prohibidos por cuestiones de fe quedaran categóricamente vetados, pero afirmaba que las obras de género distinto se podían vender previa expurgación.<sup>24</sup>

Después de la publicación del *Index* romano, la situación del mercado editorial se había vuelto insostenible: impresores y libreros ya no sabían qué obras podían estampar y vender, puesto que casi todos los libros se habían prohibido. Con el fin de suavizar las restricciones, se autorizó la lectura de los libros *dubii*, una medida que potenció el desarrollo de los primeros métodos de expurgación de textos.

Sin embargo, la expurgación no se institucionalizó hasta 1559, con la *Instructio circa indicem librorum prohibitorum ad omnes inquisitores et ministros sacri Officii Sanctae Romanae et Universalis Inquisitionis* (documento clarificador del *Index* romano que otorgaba amplio poder a la Inquisición, dado que la conservación de un texto ahora dependía de las eventuales licencias o patentes concedidas tras una necesaria expurgación). La codificación del proceso expurgatorio se afinó ulteriormente en 1561, con el documento de la *Moderatio indicis librorum prohibitorum* a cargo del Inquisidor general Ghislieri. Con esta nueva reglamentación se volvían a poder leer los libros escritos por autores

---

<sup>23</sup> Sorrentino (1935:59).

<sup>24</sup> Rozzo (2005b: 36-37).

heréticos, siempre que no contuvieran, claro está, pasos en contra de la fe, y que el primer índice había prohibido *in toto*.

El Índice romano pasará a la historia, de hecho, por su intransigencia; el *Index* tridentino, en cambio, fue más moderado y esto no sólo queda demostrado por los hechos sino también por la extensión de la práctica expurgatoria evidenciada abiertamente por las reglas III, V, VIII y X. En la primera de ellas, se reglamentaba la divulgación de los textos sagrados y de sus traducciones o, mejor dicho, aclaraciones, puesto que era así como se tenían que considerar. Éstas se concedían sólo si habían sido hechas por doctos fieles; en cambio, por lo que atañe a los pasajes sospechosos, éstos tenían que ser eliminados bien por el Inquisidor general, bien por las facultades de teología. Previa expurgación, se concedía, asimismo, la lectura de la Biblia de François Vatable y la de Isidoro Chiari (amputada del prólogo y de la parte preliminar).

La V regla legislaba la expurgación de pasos dudosos en las recopilaciones léxicas, en las concordancias y en los proverbios redactados por los herejes. Los libros heréticos o supersticiosos, en cambio, se permitían previa expurgación gracias a la regla VIII; finalmente la regla X, la más importante, resumía el espíritu censorio de aquel entonces y establecía los principios de la censura preventiva y, con ella, de la (auto)expurgación.

A partir de las reglas del índice tridentino, hubo numerosos textos que no fueron permitidos, ni salvados, *quosque expurgati fuerint*. Asimismo, aumentó de forma notable el volumen de trabajo de los censores, que revisaban y expurgaban los libros con lentitud. En estas condiciones, el mercado editorial se vio abocado al colapso: famosa es la iniciativa de los libreros de Nápoles, que, precisamente para superar esta situación de estancamiento, en la que muchas obras eran devueltas constantemente a Roma para su revisión,

propusieron hacerse cargo ellos mismos de los costes de las tareas de expurgación.

La situación empezó a aligerarse gracias a la *Instructio eorum qui libris tum expurgandis et corrigendis, tum imprimendis diligentem et fidelem (ut par est) operam sunt daturi*, presente en el índice de 1593 y en el clementino de 1596. Esta *Instructio* establecía las reglas para la expurgación: una de las más importantes era la que autorizaba a los propietarios de los libros a corregir los textos, siempre previa autorización. Se regulaba, asimismo, la licitud de las glosas explicativas y de las añadiduras las cuales, demasiado pronto, torcieron y manipularon los mensajes originarios de los textos. El propósito de tales reglas era evidente: debían resultar útiles a todos los que poseyeran libros malos, al procurarles una guía para enmendar correctamente los textos.

Aunque en la práctica la expurgación anticipara su nacimiento oficial, es sólo en los años setenta de siglo XVI cuando aparecieron los índices expurgatorios propiamente dichos: el *Index* de Amberes de 1571, el español de 1584 (promulgado por el cardenal Gaspar Quiroga<sup>25</sup>) y el romano de 1607 (de contenido pobre, incluye de hecho apenas cincuenta autores y cincuenta y tres obras) de Gian Maria Guanzelli di Brisighella, que seguía *ad litteram* los preceptos del de Clemente VIII.

Sin embargo, no hay que olvidar la purificación ideológica que operó con anterioridad a la publicación de estos Índices, puesto que ya habían aparecido ediciones correctas y enmendadas, bien por iniciativas autónomas, como en el caso de los *Capricci del bottaio* de Gelli, bien por obligación y con el propósito evidente de salvar ciertas obras de la destrucción o de la

---

<sup>25</sup> Este Índice sólo consideraba los errores de sesenta y cinco Biblias. Contenía, asimismo, los fragmentos de las obras que tenían que ser corregidas, aunque no se explicitasen las correcciones necesarias.



desaparición.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Recordemos el caso de las *Novelle* de Matteo Bandello (prohibidas por primera vez en el índice romano de 1574) que habían sido eliminadas en buena medida (sesenta y cuatro) ya en 1560 por Ascanio Centorio degli Ortensi. Empero, incluso antes de la institución de la Inquisición, algunas obras habían sido reescritas o modificadas: es el caso, en 1536, del *Canzoniere* de Petrarca que, en clave espiritual, había perdido su significado original y había tomado matices religiosos.

## II.1. Las críticas moralistas

La materia de las *Confabulationes* viola en muchos aspectos las leyes de la censura y atenta contra la moral de muchos pensadores. La indecencia presente a lo largo de la obra, en efecto, fue siempre uno de los elementos más destacados por la crítica. De hecho, las obscenidades y las inmoralidades que impregnan el *Liber Facetiarum* fueron los aspectos en los que la crítica contemporánea y posterior a Poggio Bracciolini (procedente tanto del frente católico como del protestante) más se concentró, para subrayar, por lo general, la ignorancia y la vulgaridad del autor toscano.

Lorenzo Valla, de la generación sucesiva a la de Poggio, empleó mucha tinta acusando al autor por esta obra y por las perversiones presentes en ella. La reputa, en efecto, como una obra nefanda, pornográfica y perversa, un *sporciissimum opus*, manantial de corrupción e inmoralidades y pide, por ello y sin ningún reparo, su destrucción.

Valla procura pruebas de la corrupción de Poggio mediante la recopilación de diez chistes, diez facecias que testifican la inmoralidad de la mente perversa que las engendró y que ennoblecen, irónicamente- según Valla- a los conciudadanos del escritor<sup>27</sup> El texto que contiene estos juicios es el segundo *Antidotum*, una obra que, como señaló Ari Wesseling en su importante estudio de 1984, varía según las ediciones. En el autógrafo (ms. Par. lat. 8691 de la Bibliothèque Nationale), la saña de Valla está presente, pero desaparece en la edición de Robert Estienne, impresa en París en 1529, que sólo deja espacio para un breve comentario donde el autor afirma no querer

---

<sup>27</sup> Las facecias recogidas por Lorenzo Valla son las siguientes: V-XXIV-LXII-CXLI-CLXX-CLXXXI-CLXXXIII-CXCI-CXCIV-CCXXXI. El argumento de estos chistes casi siempre atañe a la esfera de la sexualidad, con algunas pinceladas de contenido escatológico.

ejemplificar la inmoralidad de Poggio.

De todas formas, la versión original del segundo *Antidotum* contra Poggio, que cito por la edición impresa en Siena en 1490, recoge todo su desdén:

Quare satius est ut aliquas ad faciendam crimini fidem in iudicium afferam. Quas si quis non fuisse proferendas putet, is non legat, nec enim volo a me illi has esse recitatas. Necesse est enim ut vulnera ac carcinomata que sunt sananda detegantur. Sed quam cui ante feram? Certe a brevissimis quibusque incipiendum est et iis precipue quibus magnum patrie sue honorem Podius habuit.<sup>28</sup>

Lorenzo Valla selecciona, entre las facecias, las diez más indecentes, en las cuales los protagonistas dan rienda suelta a sus goces, necesidades fisiológicas y perversiones, pero sólo una de éstas atañe a un personaje religioso.

En primer lugar nos detendremos en ésta, pasaremos luego a comentar otras del mismo tipo y ahondaremos también en la obscenidad de aquellas facecias cuyos protagonistas son seglares: de este modo, analizaremos una muestra representativa del contenido audaz que abunda en esta colección faceta.

La facecia protagonizada por un religioso y escogida por Valla es la CLXX. En ella, un monje don Juan seduce a una jovencita todavía virgen y temerosa del dolor del acto sexual. Para no dejar escapar esta maravillosa oportunidad, el hombre sagaz encuentra un remedio casero, sin duda peculiar: interpone entre su miembro y la vagina de la doncella una tabla de madera con un pequeño agujero para poder insertar el pene. Sin embargo, entre besos y caricias, el miembro del monje crece, de modo que el placer da paso al dolor, que aumenta cada vez más, dado que la joven, ignara de todo, sigue

---

<sup>28</sup> Valla, 1490, *Antidotum*, f. K. r.

tranquilamente con los abrazos y besos que torturan al pobre monje. Finalmente, éste encontrará el alivio sólo en el momento en que la joven le llevará el agua tan deseada. Disminuidas las dimensiones del miembro, el monje consigue quitar su genital medio desgarrado y acudir al médico.

En contadas ocasiones el autor termina los cuentecillos con pequeñas moralejas más o menos explícitas. En este caso, Poggio acaba avisando de que: “si caeteris tanto sua vitia constarent, plures fierent continentiores”.<sup>29</sup>

Tales lecciones revelan el juicio moral que las anécdotas suscitan en Poggio y sirven también, con toda probabilidad, para atenuar los ataques de la Iglesia. El autor no ensalza ciertas actitudes reprensibles, sólo las describe. Sin embargo, las atribuye a hombres religiosos, un gesto que no podía ser aceptado por la Iglesia, aunque con él Poggio representara vicios casi constitutivos de la institución. De hecho, en el *Liber Facetiarum*, especie de *imago* de la realidad, hay varias facecias cuyos protagonistas son religiosos que actúan o hablan de forma inapropiada para provocar la ira, pero también y sobre todo, la risa en el lector y en el auditorio.

De manera recurrente en estos micro-cuentos chistosos se subraya la ignorancia del clero. En la facecia xi, por ejemplo, se relata el caso de un cura que se olvida de la celebración del domingo de Ramos y que, para suplir su falta, se inventa una historieta para engañar a sus ignorantes parroquianos; así lo relata Poggio:

Perdido entre los Apeninos hay un bonito pueblo. En él vive un sacerdote más basto e inculto que sus mismos habitantes. No conocía ni las estaciones del año y ni siquiera anunciaba la cuaresma a sus parroquianos. El sábado anterior al Domingo de Ramos fue al mercado de Terranova, donde vio a los sacerdotes comprando ramos y palmas para el día siguiente; sorprendido, se preguntó que quería significar y

---

<sup>29</sup> Valla, *Antidotum*, 186.

al final se dio cuenta de su error, que la cuaresma había pasado sin ser observada por sus feligreses. De vuelta al pueblo también él prepara ramos y palmas para el día siguiente, convoca al pueblo y les dice: “Hoy es el día en el que, según costumbre, se deben repartir los ramos de olivo y las palmas; dentro de ocho días será Pascua; sólo en esta semana se debe hacer penitencia y este año no tenemos un ayuno más largo, por lo que debéis oír la causa: este año el Carnaval fue lento y tardó en llegar a causa de los fríos y las dificultades de estos caminos, no logrando superar estas montañas y por esto la Cuaresma llegó con paso lento y cansado, de modo que no trae consigo más que una semana, habiendo dejado las demás en el camino, por lo tanto en el poco tiempo que quedará con vosotros, confesaos todos y haced penitencia”.<sup>30</sup>

En la facecia CCLI aparece un cura que, a la hora de celebrar la Epifanía, afirma no saber si se trata de hombre o mujer. La Iglesia, dominada por el oscurantismo, por los vicios y la falta de integridad moral, una vez más se describe así en una facecia:

En la curia romana la Fortuna domina soberana, siendo muy raro que haya lugar para el ingenio o para la virtud; todo se consigue con la ambición y la suerte, por no hablar del dinero, que es el señor del mundo. Un amigo mío se dolía mucho y soportaba apenas verse preferido por muchos de doctrina y méritos inferiores, por lo que se quejaba con Angelotto, cardenal de San Marcos, de que no se tenía en cuenta su valía y que se le prefería gente que no podía bajo ningún concepto serle equiparada. Recordaba sus estudios y los esfuerzos para llegar a su doctorado. El cardenal, siempre pronto a criticar a la curia, le dice: “Aquí ni la ciencia ni el mérito sirven para nada; pero no te desanimes, trabajas algún tiempo en desaprender lo que sabes y en aprender los vicios que tu ignoras, si quieres ser bienquisto al pontífice.”<sup>31</sup>

Por lo general estos rasgos se repiten en la recopilación poggiana; el autor

---

<sup>30</sup> Sotelo (2001:27). Citaré por la traducción castellana y sólo remitiré al original latino para reducidos fragmentos.

<sup>31</sup> Sotelo (2001:30), fac. xxiii.

juega con ellos, les da voz y los pone en situación.

De los labios de los curas salen donaires inteligentes que reflejan que ellos mismos son plenamente conscientes de la degeneración patente de la curia romana.

El cura Lorenzo, en la facecia xxix, ironiza sobre esta realidad y dice: “tengo grandes esperanzas de que yo seré cardenal, después de que han comenzado a ser cardenales los locos e insensatos”.<sup>32</sup>

En otra, se cuenta lo siguiente:

Un amigo le preguntaba a Loiso Marsilio qué significaban las dos puntas que se veían en la mitra de los obispos. “Una significa el Antiguo Testamento y otra el Nuevo, que los obispos deberían retener en la memoria”. Fue más allá el indagante y preguntó qué significaban las dos cintas que colgaban de la mitra hasta las espaldas: “Eso quiere decir”, dijo Marsilio, “que los obispos no conocen ni el uno ni el otro”. Respuesta graciosa, apta a muchos obispos.<sup>33</sup>

Por no hablar de las andanzas de los confesores que se encienden de deseo mientras confiesan a las jóvenes mujeres. Así, por ejemplo, el confesor de la facecia xlvi de repente “pone su erecto pene en mano de la joven y le suplica tenga compasión de él”; otro fraile, a la hora de confesar, es víctima de sus ardores y cuando la mujer le pide la penitencia por sus pecados, él contesta que la penitencia se la ha dado ella a él.<sup>34</sup>

En otra facecia, la cxli, una joven mujer pide a su confesor una curación para la fertilidad y el hombre, usando su ingenio, aunque en la dirección equivocada, ve la ocasión de aprovecharse de la mujer trayendo a colación todo un discurso sobre los encantamientos para convencerla de que

---

<sup>32</sup> Sotelo (2001:30), fac. xxix.

<sup>33</sup> Sotelo (2001:64), fac. clxxxvi.

<sup>34</sup> Sotelo (2001:34,49), fac. xli y cxv.

todo lo que va a pasar no será otra cosa que el fruto de sus visiones. En efecto, la mujer vuelve a su casa convencida de haber tenido sólo visiones de besos, abrazos y de las demás cosas que allí han ocurrido.

En la facecia cxcv, un fraile recurre a un divertido expediente para gozar de una mujer; Poggio Bracciolini así lo relata:

Un fraile mendigante había puesto su mirada en cierta comadre joven y hermosa, de la que estaba locamente enamorado. Como se avergonzaba de hacerle propuestas deshonestas, excogió una treta para seducirla. Y así se hizo ver varios días con el dedo índice envuelto en una venda, fingiendo terribles dolores. Tanto tiempo se quejó que, al fin, la comadre le preguntó si había probado algún remedio. Le contestó que muchos, pero que ninguno había resultado. Sólo un medicamento podía ser eficaz, según prescripción del médico, pero no podía recurrir a él, siendo de tal naturaleza, que le hacía enrojecer. La mujer lo exortó a deshacer su vergüenza, dado que se trataba de curar un mal tan grave. Y él, haciéndose el tímido, dijo que era necesario o hacerse cortar el dedo o tenerlo en el sexo de una mujer durante mucho tiempo, hasta que con el calor el absceso desapareciera, porque no se atrevía a pedir tal cosa a nadie a causa de su honestidad. La comadre, llevada por la compasión, le promete su colaboración. El fraile le dice que, dada su vergüenza, precisa de un lugar oscuro, pues no se atrevería a usar tal remedio a plena luz del día. La mujer consintió también en esto, no temiendo nada malo. El fraile, una vez en la oscuridad, hizo acostar a la mujer y primero le metió en la vulva el dedo y luego el pene. Y realizada tal operación, dijo que el absceso se había abierto y había salido su pus. Y de esta manera se curó el índice.<sup>35</sup>

En la facecia ccxxiii aparece un fraile que consigue acostarse con una mujer embarazada a la que engaña y asusta al profetizar que su hijo nacerá sin nariz. La mujer pide un remedio que, por supuesto, consiste en acostarse con el fraile, que remediará así la falta del marido.

---

<sup>35</sup> Sotelo (2001:66), fac. cxcv.

En el librito de Poggio abundan estas historias protagonizadas por frailes y abadesas deseosos de encuentros sexuales. El escritor, en efecto, se divierte mostrando abiertamente la estupidez del género humano y de la curia en particular. La necedad del Papa y de los cardenales constituye uno de los temas más peculiares de las facecias y es tratado ampliamente.

En la facecia l, Gregorio xii, hombre de muchas promesas, es parangonado a un saltimbanqui. Aquí, como en muchos otros pasajes, se subraya la fascinación por el poder, capaz de corromper también a espíritus supuestamente píos. En la facecia xcv se subraya la insensatez de un cardenal que siempre se reía de la idiotez del Papa que le había dado este cargo.

En la cxlv, un cura de Florencia va a Hungría a celebrar la misa desconociendo la costumbre vigente en aquel país, que consiste en la bendición, mediante el agua del caliz, de los ojos de los enfermos. Al concluir la eucaristía se da cuenta de que una gran multitud de fieles se le está acercando, y al no entender las razones de este acto, los toma por borrachos y les dice: “Beete meno, che siate morti a ghiado- id est- Moriamini gladio”.<sup>36</sup>

La ignorancia de los curas, de la cual hemos dado varios ejemplos, no resulta incompatible con la astucia y la mucha sagacidad que hay en ellos. Un obispo español, en la facecia ccxvi, transforma por conveniencia las perdices en pescado, para poder comerlas durante el viernes, día en que, como es sabido, no se admite comer carne. La historieta termina con la reflexión del sacerdote: “¿Qué es más, hacer del pan el cuerpo de Cristo o de las perdices peces?”.<sup>37</sup> El obispo después de hacer la señal de la cruz, se come las perdices “mudadas” en peces.

La malicia y la sutileza se presentan también en las facecias ccxvi y ccxxvii. En la primera se subraya la avaricia de los curas que, con frases como “centum

---

<sup>36</sup> Bracciolini, *Facezie*, 160.

<sup>37</sup> Sotelo (2001:69), fac. ccxvi.



pro uno accipietis et vitam aeternam possidebitis”,<sup>38</sup> engañan al pueblo. La segunda merece la pena transcribirla:

Parecida historia la del cura que exponía a sus fieles el Evangelio y les comentaba el pasaje que en nuestro Salvador había dado de comer a cinco mil hombres con cinco panes, y se equivocó diciendo quinientos en vez de cinco mil. Su clérigo le susurraba que se había equivocado en la cifra, pues el Evangelio habla de cinco mil. “Cállate, tonto, le dijo el cura, pues a duras penas creerán la cifra que yo les he dicho”.<sup>39</sup>

Otras facecias del mismo tipo se podrían traer a colación. La facecia CLV, por ejemplo, relata las artimañas de otro hombre de Iglesia:

Brujas es una ilustre ciudad de Occidente. Una joven, algo simple, le confesaba al párroco sus pecados. Éste, entre otras cosas, le preguntó si pagaba regularmente al cura los diezmos, convenciéndola además de que debía pagar el diezmo del coito, lo que la joven hizo en el acto para librarse de deudas. Volvió tarde a casa y, viendo a su marido enfadado por el retraso, le explicó sin temor alguno la causa de su tardanza. El marido de momento disimuló la cosa, pero a los cuatro días invitó al cura a comer con otros amigos, para que la cosa fuera más conocida. Ya sentados todos a la mesa, el marido contó primero la historia y, dirigiéndose al sacerdote, le dijo: “Dado que mi mujer te debe el diezmo de todas sus cosas, llévate también éste”. Y al mismo tiempo acercándole al sacerdote una vacinilla con la mierda y la orina de su mujer, le obligó a degustarla.<sup>40</sup>

En la codicia y la hipocresía de la Curia romana se detiene la facecia LXX. El protagonista es un cura sagaz que, con el pretexto de catar los vinos de las mesas de la servidumbre para que sean bien mezclados con agua, se pasa el día bebiendo a su costa, burlándose de ellos; los sirvientes no tardan mucho

<sup>38</sup> Bracciolini, *Facezie*, 240.

<sup>39</sup> Sotelo (2001:71), fac. CCXXVII.

<sup>40</sup> Sotelo (2001:57), fac. CLV.

en entender el juego. Así que un día añaden un poco de orina, el cura bebe como siempre su vaso diario ya no de vino sino del otro líquido, y al descubrir el raro sabor se va echando pestes.

Estos ejemplos hablan por sí solos y resulta fácil, por lo tanto, entender lo que molestó a las autoridades eclesiásticas, pero también lo que divirtió desmesuradamente a los lectores y cuyo eco resonaría por siglos aumentando así la popularidad de esta obra.

Las situaciones pintorescas dibujadas por Poggio, sin embargo, no atañen sólo a los fieles, a los curas, o a los Papas, en ellas hay también- como veremos- seglares cuyos comportamientos, considerando la moral del tiempo, inducen a pecar, al ejemplificar las rutas de la perdición indecente.

Los puntos de vista moralistas recorren los siglos xv y xvi y pueden observarse en Johannes Trithem, por ejemplo. El abad de Spannheim incluyó en su *Liber de scriptoribus ecclesiasticis* de 1494 a unos mil escritores (ordenados mediante un índice alfabético y acompañados de sus obras), entre ellos está Poggio Bracciolini y su *opus spurciliarum*.

El catálogo de la biblioteca de Trithem es sólo uno de los primeros que vio la luz, luego seguirían muchos más. La *Biblioteca Universalis* (1545) de Conrad Gesner, padre de la bibliografía moderna, por ejemplo, recupera *ad litteram* el juicio del abad y añade: “Facetiae opus turpissimum, aquis et incendium dignum, nemine prohibente, ingens nefas, non semel impressum est. Ego vidi exemplar Mediolani aeditum 1477, in 4<sup>o</sup>”.<sup>41</sup>

Erasmus también, unos años más tarde, expresará juicios negativos que versarán sobre la indecencia del texto, opiniones a las que deben añadirse algunos comentarios sobre el descuido estilístico.

La carta que en 1505 Erasmus escribe a su amigo Christopher Fisher- un inglés

---

<sup>41</sup> Gesner, 1545, *Biblioteca Universalis*, 566.

al servicio de la corte pontificia en Francia- condensa en sí todo el desprecio hacia el humanista y su obra:

Pogius, rabula adeo indoctus ut etiam si vacaret obscoenitate, tamen indignus esset qui legeretur, adeo autem obscoenus ut etiam si doctissimus fuisset, tamen esset a bonis viris reiiciendus- hic, inquam, talis ut homo candidus, scilicet sine invidia, passim habetur in manibus, lectitatur in nullam non linguam transfusus.<sup>42</sup>

En 1515, en una carta dirigida a Martin Dorp, Erasmo compendia los puntos clave de la polémica sobre el Humanismo y su degeneración, haciendo hincapié en autores como Poggio:

Quam impia, quam spurca, quam pestifera scripsit Pogius? At hic ut autor Christianus passim habetur in sinu, in omneis pene versus linguas. Quibus probris, quibus maledictis clericos insectatur Pontanus? At hic ut lepidus ac festivus legitur.<sup>43</sup>

Los ataques son copiosos. En 1528, en una epístola dirigida a Longlond, en la cual Erasmo se defendía de la censura aplicada a algunos pasajes de sus obras y donde insistía en que éstas no contenían nada que fuera en contra de la cristiandad, escribía acerca de la permisividad y transigencia de la lectura de ciertos textos como el de Poggio lleno de obscenidades y peligroso para los jóvenes:

Faustinas elegias et Pogii Facetias in omnem linguam versas, adque adeo priapeias obscoenitates, per istos licet praelegere pueris: colloquia mea, linguae puerorum expoliendae paratum opus, et Encomium matrimonii, thema fictum et in exemplum declamatoriae scholae tractatum, ferre non possunt.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Erasmus, *Opus Epistolarum*, I, 409. Cito por la edición de Allen.

<sup>43</sup> Erasmus, *Opus Epistolarum*, II, 99.

<sup>44</sup> Erasmus, *Opus Epistolarum*, VII, 463.

Significativos son también los comentarios que emergen de las respuestas de los destinatarios. Martin Dorp, en 1505, escribía a Erasmo y definía a Poggio como uno “scelestissimum spurcissimumque scriptorem”.

Las diatribas no terminan aquí. En España, Juan Luis Vives, en la *Instrucción de la mujer cristiana*, guía a las jóvenes *puellae* hacia las lecturas más apropiadas para ellas. Mediante un decálogo, advierte al lector sobre el peligro de ciertos textos y, entre ellos, volvemos a encontrar el *Liber Facetiarum* de Poggio. Los argumentos de Vives merecen citarse por extenso:

[...] y no deo de mucho maravillarme así mismo de los padres cuerdos, maridos como permiten que sus hijas y mujeres lean tales libros, y de cómo todos a una disimulan y no quieren mirar en la vida orden y constitución de los pueblos y dejan que las mujeres de donde cuelga toda nuestra vida aprendan a ser malas, leyendo malos libros en los cuales aunque parece que hay alguna apariencia de bien no le hay porque es ponzoña en el vino que más aún la lleva al corazón, jamás nadie durmió seguro en medio de las sierpes y culebras, por mucho que la verdura del suelo y la sombra del árbol se le hiciese agradable y le convidase a dormir. Así que las leyes y los oficiales reales deberían no sólo mirar en las causas y pleitos particulares, mas aún en las costumbres públicas de donde nacen los pleitos y barajas, y que se mandase con pregón general y determinadamente se efectuasen las penas que nadie osase imprimir ni tener tales libros. [...] Entre nosotros cada día salen nuevos libros empozoñados para inficionar el mundo todo, y no hay quien lo quiera mirar y llamámonos cristianos. Esto mismo se debería mandar público edicto y mandamiento que nadie ose cantar por las ciudades o lugares metro ni copla ni otra cosa deshonestas; que ya mal pecado somos venidos a tanto que no parece poderse cantar cosa que no sea llena de fealdad y tal que ningún bueno la pueda oír sin vergüenza, ni ningún sabio sin algo; en tanto grado que parecen los que componen y los que cantan las tales canciones no entender en otro sino cómo podrán corromper las costumbres de la ciudad haciendo como los que inficionan las fuentes públicas de

que los pueblos se sostienen. ¡ Qué usanza es ésta que ya no es tenuta por canción la que carece de deshonestidad! Todo esto deberían curar las leyes y fueros si quieren los administradores de las tierras que las conciencias estén sanas. Lo mismo deberían hacer de estos otros libros vanos, como son en España Amadís, Florisandro, Tirante, Tristán de Leonis, Celestina alcahueta, madre de maldades. En Francia Lanzarote del Lago, París y Viana, Ponto y Sidonia, Pedro Provençal, y Magalona y Melvulina, y en Flandes, Flores y Blancaflor, Leonela y Canamoro, Curial y Floreta, Píramo y Tisbe. Otros hay sacados del latín en romance, como son las infamosísimas Facecias y, gracias desgraciadas, de Poggio Florentín, los cuales libros todos fueron escritos por hombres ociosos y desocupados, sin letras, llenos de vicios y suciedad en los cuales yo me maravillo cómo puede haber cosa que deleite a nadie[...].<sup>45</sup>

En 1549, de las imprentas parisinas, salió el *Theotimus*, texto fundamental para la teoría de la censura al anticipar la necesidad del control de la difusión de la cultura a través de medios impresos y de la expurgación de textos nocivos. En esta obra, Gabriel du Puiherbault subraya los elementos dañinos difundidos tanto en la obra poggiana como en muchas otras obras itálicas. Para él, la corrupción radica sobre todo en los libros lascivos que, en Italia, abundaban.

Poggio Bracciolini, en concreto, forma parte de la caterva de autores cuyas obras son tenidas por obscenas e impuras. En la página 83 del libro 1, Nicolaus, un personaje del diálogo, se pregunta retóricamente lo siguiente: “Pogii Facetiis quid impurius?”. Y, antes, afirma que las cosas irían mejor si Italia retuviese para sí perfumes, olores, costumbres y libros, admitiendo, sin embargo, lo mucho que se debe a los ingenios italianos:

Multa debemus Italici ingeniis: at multa etiam poenitet nos illis debere. Sicut enim molle nescio quid, et parum virile in corporibus, dum occurrunt tibi homines Itali, persentiscere cogis, aromata et odores dicas: ita in scribendo praefactum quidpiam et virilis maiestatis, expers agnoscas. Atque nobis consultum esset bene, si suas

<sup>45</sup> Vives (1995:60-62). Cito por la edición de Howe.

merces, odores, unguenta, si suos libellos in se continuisset, sibique tantum habuisset Italia.<sup>46</sup>

Nicolaus no se muestra clemente y pide la hoguera para todas aquellas obras que ensucian la moral y la religión.

Volviendo a Francia, François Grandin, en su obra de 1588, titulada *Destruction de l'orgueil mondain, ambition des habitz, et autres inventions nouvelles, extraicte de la sainte esriture, et des anciens docteurs de l'Eglise*, ofrece otro listado de obras lascivas y llenas de vicios. Entre ellas destacan las facecias de Poggio definidas como “malheureuses et infestissimes”.<sup>47</sup>

Cuatro años antes, el franciscano Jean Benoît, en un manual confesional titulado *Somme des pechez*, organizaba un sistema de catalogación para agrupar obras nocivas repartidas por pecados: también aquí Poggio y su libro se condenan por profanos.

En términos generales, esta clase de admoniciones potenciarían, con el tiempo, que la lectura de obras malas, “pestíferas”, desaprobadas y desaconsejables se trasformara en un acto privado. En lo que respecta a las facecias de Poggio, estas consideraciones determinaron la recepción de la obra desde su inmediata aparición, al clasificarla en la categoría de los malos libros. Sin embargo, las críticas moralistas también contribuyeron a crear una cierta atracción morbosa hacia la obra: conviene recordar, en este sentido, que la censura sólo frenó parcialmente la divulgación de las facecias de Poggio, a la vista de los numerosos manuscritos, ediciones y traducciones que aparecieron a lo largo del siglo tanto en Italia como en el extranjero.

---

<sup>46</sup> Putherbeus (1549:79).

<sup>47</sup> Sozzi (1982:70-71).



### III. La fortuna del texto: imitaciones, reescrituras, adaptaciones

Pese al control inquisitorial al que se sometió la obra, el *Liber Facetiarum* no cesó nunca de suscitar interés. No siempre con la misma magnitud e intensidad, pero el texto de Poggio nunca paró de transmitirse o de circular de boca en boca.<sup>48</sup> La obra no pasó desapercibida y desde el principio, como cuenta Poggio en la segunda invectiva contra Valla, sus donaires se difundieron profusamente y con la imprenta se expandieron aún más, llegando a países como España, Alemania, Inglaterra y Francia.<sup>49</sup> Es evidente que, por lo menos al principio, su obra se dio a conocer fácilmente entre la capa social que dominaba el latín:

Sed quid mirum, facetias meas, ex quibus liber constat, non placere homini inhumano, vasto, stupido, agresti, dementi, barbaro, rusticano? At ab reliquis aliquando quam tu doctioribus probantur, leguntur, et in ore et manibus habentur, ut velis nolis rumpantur licet tibi Codro ilia, diffusa (sic) sint per universam Italiam, et ad Gallos usque, Hispanos, Germanos, Britannos, caeterasque nationes transmigrarint qui (sic) sciant loqui latine.<sup>50</sup>

La fortuna de esta colectánea de chistes duró siglos y su éxito se manifiesta claramente en las numerosas ediciones del texto, no sólo en latín,

---

<sup>48</sup> No estoy completamente de acuerdo con las reflexiones hechas por Andrea Sorrentino (1935:26). El estudioso afirma que:

Le conseguenze della proibizione e della condanna si vedono tangibili nella storia dell'edizioni del libro, che ebbe stampe moltissime- più che qualunque altra opera dello stesso autore- sì in Italia che all'estero, ma che durante i secoli del dominio inquisitoriale subirono un *fermo* assoluto.

La interrupción de la difusión de la obra no fue tan tajante y definida. El bloqueo nunca fue absoluto, excluyendo unos pocos años que, sin embargo, no perjudicaron su fortuna. La obra continuó imprimiéndose en lugares independientes del régimen eclesiástico.

<sup>49</sup> En Alemania muchos escritores recuperaron las faccias poggianas. Véase Sozzi (1982:244).

<sup>50</sup> Bracciolini, *Opera omnia*, 219.



sino en muchos idiomas, y a través de varios juicios y comentarios a la obra hechos por letrados, que evidencian, aunque sea para desaprobar el texto, su presencia y su importancia.

Aunque los juicios positivos sean escasos merece la pena citarlos, puesto que destacan la preciosidad del texto. Jacopo Foresti de Bergamo, por ejemplo, tras haber alabado al Poggio orador y escritor y haber subrayado su fama en Roma, define su *Liber Facetiarum* como un “*liber pulcherrimum*”.<sup>51</sup> Guillaume Crétin, en cambio, ensalza el *modus narrandi* poggiano. En una novela de 1643, titulada *Page disgracié*, Tristan l’Hermite agradece a muchos autores, entre ellos Poggio, el haber perseguido, buscado y encontrado la cura para la melancolía mediante sus obras.<sup>52</sup>

En fin, no faltaron puntos de vista desvinculados de los cánones y las críticas moralistas que, como se ha comentado previamente, casi siempre determinaron la difusión de la obra, no sólo para controlarla y censurarla, sino también para incrementar de forma involuntaria el interés hacia ella, puesto que del hecho de circular con la reputación de libro prohibido emana, muy a menudo, cierta atracción que beneficia a la difusión del texto.

Entre el público de las facecias había, por supuesto, conocedores del latín, pero muy pronto, con las traducciones y con la transmisión oral, los lectores oyentes aumentaron y cabe suponer que pocos lectores las desconocían.

Para entender más cabalmente la fortuna de este libro, es necesario fijarse de nuevo en las ediciones del texto sobre las que ya hemos discurrido en parte y conviene recordar, asimismo, que la propagación de la obra se dio

---

<sup>51</sup> Dicho comentario se encuentra en el *Supplementum Chronicarum*, impressum autem Venetiis, per Bernardum Rizum de Novaria, 1490, 236. Sin embargo en su traducción de 1508, a cargo de Giorgio de Rusconi Milanese, falta la referencia al *Liber Facetiarum* (véase 282r.)

<sup>52</sup> Véase Sozzi (1982:240).

en un primer momento a través de los manuscritos, para luego pasar a la transmisión impresa. Los manuscritos presentes en Europa son cincuenta, sin embargo hay que suponer que existieron muchos más que se perdieron o que fueron eliminados, vista la naturaleza de la obra.

La difusión de las facecias fue sin duda paneuropea. Encontramos huellas de la obra de Poggio en el anónimo *Cent nouvelles nouvelles* de 1462 y en Julien Macho que, en 1480, tradujo siete de las afortunadas facecias en su *Esope*.<sup>53</sup>

La transmisión del texto poggiano, por lo menos en un principio, se vinculó y confundió pues con la difusión del *Aesopus* que el médico humanista Heinrich Steinhöwel tradujo al alemán alrededor de 1476. Su recopilación transmitía, en vulgar, la tradición medieval esópica, incluida en el *Romulus*, y otros textos pertenecientes al género de la *fabula*: entre ellos destacan quince ejemplos de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso y once facecias de Poggio Bracciolini que aquí nos interesan particularmente, más todavía a la luz de la disculpa del recopilador por haber recogido facecias obscenas.<sup>54</sup>

La importancia de la colectánea de Steinhöwel es bien conocida, puesto que circuló en toda Europa con sus xilografías, dando así a conocer no sólo la tradición esópica en lengua vernacular junto con la latina, sino también a otros autores como nuestro escritor florentino y una parte, aunque exigua, de sus facecias. Además, la colectánea generó numerosas imitaciones o versiones en

---

<sup>53</sup> Se trata de adaptaciones que a veces se alejan mucho del original poggiano y que pierden, por lo tanto, sus raíces o las encuentran en una fuente común. Sin embargo, por lo menos catorce son los casos de parentesco entre las dos recopilaciones. Por lo general se favorecen los temas eróticos y escatológicos. Lionello Sozzi (1966:460-463,485) recoge las filiaciones dudosas encontradas por los estudiosos, pero también los casos de filiación directa que resultan ser una catorcena y que recuperan, por lo general, temáticas eróticas y escatológicas. La traducción de Macho de 1480 será importante porque de esa versión saldrán otras como la de William Caxton de 1484, dos holandesas de 1485 y 1498 y las tres españolas de 1488, 1496 y 1498.

<sup>54</sup> Estas son las facecias: I, II, VI, X, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XLIII, LXXIX.

varios idiomas: célebre es la francesa del fraile agustiniano Julien Macho, ya citada y dependiente de la de Steinhöwel, que a su vez generó la inglesa de William Caxton, la latina de Martin Dorp <sup>55</sup>y la de Heinrich Bebel que, con su versión bilingüe de 1542, contribuyó sensiblemente a la difusión de Poggio en Alemania, transmitiendo una veintena de facecias del autor italiano. No podemos olvidarnos, además, de que la edición latina de Bebel, de inigualable éxito, fue imitada y traducida también en Italia.<sup>56</sup>

En los siguientes apartados trataré dos casos relativos a la difusión del texto: el legado de las facecias poggianas en España y la reescritura de las facecias hecha por Guillaume Tardif. Aunque la versión de Tardif es, en términos cronológicos, anterior a algunos de los ejemplos de reescritura hispánicos que comentaré, me interesa examinar el texto de Tardif en último lugar, para mostrar con mayor claridad los vínculos de la traducción y la reescritura de las facecias con su censura.

---

<sup>55</sup> Sólo la *princeps* y pocas ediciones, incluida la de Amberes de 1529, *Aesopi Phrygis et vita et fabellae incundissimae*, incluirán las facecias poggianas. En concreto, se trata de las siguientes: III, LXXIX, LIX, LX, XXXVI, LXXXVI, C, CXXX, CIII, CLXIII, CLXIV, CCXV, CCL, CCLI, CCLIX, CCLXIII, CCLXII, IV, II. En las ediciones sucesivas la presencia de Poggio será poco estable. En efecto, en la edición veneciana de 1550 las facecias de Poggio faltan, así como en las de Brescia (1563 y 1589), probable efecto de la Contrarreforma y del *Index* tridentino.

<sup>56</sup> Las facecias difundidas por Bebel son las siguientes: II, III, IV, LXXIX, LIX, LX, XXXVI, LXXXVI, C, CXXX, CXLVIII, CLXIII, CLXIV, CCXV, CCL, CCLI, CCLIX, CCLXII, CCLXIII. Domenichi, al traducir algunas facecias poggianas, se basó en el ejemplar de Bebel.

### III.1. Las huellas de las facecias en España

El carácter fragmentario de las facecias se presta a apariciones en numerosos contextos: estos pequeños chistes, reducidos frecuentemente a esbozos sagaces sin un *continuum* estructural ni temático, dejaron su impronta en varias obras de amplia naturaleza: en parecidas recopilaciones de anécdotas, en novelas, en cuentos, en obras teatrales y filosóficas. Las *Confabulationes*, reducidas así a fragmentos, circularon de forma autónoma y, en ocasiones, incompletas.

La influencia de las facecias en Italia es un hecho indudable, considerando la multitud de manuscritos, ediciones e imitaciones. No nos detendremos demasiado sobre este argumento, a sabiendas de que ha sido de sobra estudiado.<sup>57</sup> El interés de este análisis se centra, sobre todo, en la recepción del género en España. De este tema se ha hablado muy poco, y en general el influjo de las facecias ha sido reducido a dos o tres autores, pese a que, como veremos, muchos autores hispánicos utilizaron estas facecias o sus resíduos.

El estudioso José Fradejas Lebrero recopiló, en los años 1987-88, las adaptaciones y los rehacimientos poggianos en la literatura española. Su trabajo ha sido muy importante para el conocimiento de este tema, sobre el que, no obstante, aún queda mucho por hacer, ya que las alusiones y referencias a los chistes poggianos en las obras españolas suelen ser numerosas y resulta un arduo trabajo ofrecer elencos completos. En efecto, detectar la presencia de las facecias depende en buena parte de la cultura y de la fortuna del investigador al examinar las obras y acertar a reconocer ciertos

---

<sup>57</sup> Sólo cito aquí los textos más importantes que transmitieron o emularon en varias formas las facecias. Entre ellos destacan los *Detti piacevoli* de Poliziano, las *Facezie* di Ludovico Carbone, los *Proverbi in facezie* de Antonio Cornazzano, los *Motti e facezie* de Piovanò Arlotto, las *Porretane* de Giovanni Sabadino de los Arienti, las *Cene* de Lasca, el *De sermone* de Giovanni Pontano.

ejes temáticos cuyo alcance con frecuencia resulta difícil de acotar.

No se pretende aquí reproponer el listado de Fradejas, pero sí analizar con más detenimiento las readaptaciones más interesantes, bien por su extremo parecido con el original, bien por su nueva apariencia, en la cual, a veces, la semilla poggiana apenas se entrevé o bien su mensaje varía perceptiblemente.

En la medida de lo posible, nos ceñiremos sobre todo a las facecias más divertidas, procaces, atrevidas e inmorales.

La facecia XII, en la cual Poggio contaba la graciosa historia del crucifijo de los campesinos, reaparece con intenciones distintas en los *Cuentos* de Juan de Arguijo. Revisando fragmentos de las dos versiones, no resulta difícil ver las diferencias sustanciales. Poggio relata así el acontecimiento:

En un pueblo se encarga a unos paisanos fueran a Arezzo a comprar un crucifijo de madera para la iglesia del pueblo; y ellos van a un fabricante de tales objetos, quien entiende por las primeras palabras que estaba ante auténticos palurdos ignorantes, por lo que aprovechó la ocasión para mofarse de ellos, preguntándoles si lo querían vivo o muerto. Después de consultar entre ellos, hablando en voz baja, le dijeron que lo preferían vivo, que si sus paisanos no quedaban satisfechos, ellos lo matarían al momento.<sup>58</sup>

Juan de Arguijo, en cambio, muy lacónicamente y evitando inútiles detalles para llegar al gracioso grano, cuenta:

Mandaron hazer unos labradores de Luzena a un escultor de Córdoua un Cristo para su cofradía. Preguntáuales el artífize si auía de ser muerto o uiuo. No supieron resoluerse, y en caso de duda, le dijeron que le iziese uiibo, que si así no contentase,

---

<sup>58</sup> Sotelo (2001: 27).

allá lo matarían.<sup>59</sup>

Los dos cuentos difieren en los personajes. En la reescritura española encontramos a un judío de Lucena que originariamente no aparecía: de esta forma el chiste hispánico evidencia cierto antisemitismo, al destacar la simpleza del hebreo, y confiere al micro-cuento otros matices semánticos.

En la facecia CCLXII, Poggio contaba la historia de un religioso que iba a visitar a un conciudadano enfermo, diciéndole, durante la visita, que el Señor solía castigar a los que amaba con enfermedades. El enfermo, pues, exclamó que ya no se maravillaba de que el Señor tuviese pocos amigos.

Juan de Arguijo retoma este chiste, pero aporta una variación que atañe a la identidad del protagonista, ahora judío. De esta manera, pues, se logra alterar el sentido, al poner las injurias en boca de un judío y no de un cristiano.

Poggio se detiene en torno al tema de los apetitos sexuales. Como se lee en la facecia XLVII:

Una vez le preguntó un marido a su mujer cuál era la causa por la que, participando sea el hombre como la mujer del mismo placer, sin embargo son más bien los hombres los que solicitan y persiguen a las mujeres y no aquéllas a éstos. A lo que ella respondió: “Está bien establecido y con gran razón que los hombres busquen a las mujeres. Está claro que nosotras estamos siempre dispuestas y prontas a acostarnos con vosotros; vosotros, no. En vano nosotros podemos solicitaros, si no estáis en forma”. Sabia y agradable respuesta.

Sabia respuesta que evidencia, como muchas otras veces en Poggio, la procacidad y argucia femenina y que es recuperada en la antología poética titulada *Poesía erótica del Siglo de Oro* y recopilada por Alzieu, Lisongues y

<sup>59</sup> De Arguijo, *Obra completa*, 496. Cito por la edición de Vranich.

Jammes.

Asimismo, en la facecia LXIV se cuenta que:

Una adúltera había extendido una mañana en su ventana toda clase de ropa regalada por su amante. Una matrona, al pasar delante de su casa, vio la exposición: “Hete una que hace su ropa con el culo, como la araña hace sus telarañas”, dice, “y enseña el artístico producto de sus partes púdicas a todo el mundo”.<sup>60</sup>

Historia parecida, pero con variantes ingeniosas y que le dan más sabor, aparece en el *Buen aviso y portacuentos* de Juan Timoneda, el cual en el cuento LI desarrolla la situación de la siguiente manera:

Habiendo sacado a la ventana una mujer enamorada mucha piezas de lienzo, de tobajas y pañizuelos, pasaron por la calle dos gentileshombres que la conocían, y dijo el uno de ellos: -¿Habéis visto qué de telas ha tejido con las nalgas esta señora tan bellas? Oyéndolo ella, respondió: - Pues sois mofador de necias querellas, mostradme, señor, quién teje sin ellas.<sup>61</sup>

El conocedor bíblico de la ramera es así acallado por la astucia lingüística de ésta, lo que generará el divertimento del público.

La facecia CLXXXIII nos presenta a un grupo de jóvenes que expresan sus deseos. Uno de los más peculiares consiste en la esperanza de un mancebo de transformarse en melón para que todos puedan olerle el trasero.

Este chiste reaparece también en Juan Timoneda (en la segunda parte del *Buen aviso y Portacuentos*, LXII) con pocas variantes, y que atañen sobre todo a la palabra *culum* que aquí se sustituye por *rabo*. Melchor de Santa Cruz también reutiliza el donaire poggiano en la segunda parte de la *Floresta española* donde

---

<sup>60</sup> Sotelo (2001: 37).

<sup>61</sup> Timoneda, *Buen Aviso y portacuentos*, 117-118. Cito por la edición de Cuartero y Chevalier.

se sigue suavizando el término *culum* que ahora se convierte en *cabo*.<sup>62</sup>

Contra las órdenes de los médicos y de su *stultitia* e incompetencia, Poggio escribió numerosos chistes, entre los más divertidos y que generarían luego algunos modismos, encontramos el siguiente:

Es costumbre en Roma que se mande la orina de los enfermos al médico con dos escudos de plata, para que las analicen y vea por su salud. Un médico, que yo mismo conocí, escribía durante la noche en unas papeletas (que llaman recetas) los remedios para cada enfermedad y las metía todas en un saquillo. Por la mañana, cuando le traían las orinas y le pedían el remedio, él metía la mano en el saco y cogía la primera receta que casualmente cayera en su mano y, al cogerla, decía en italiano popular: “Prega dio te la mandi bona”, o sea, ruega a Dios que te dé suerte. Miserable condición la de aquéllos a los que no les ayuda la razón, sino la suerte.<sup>63</sup>

Esta afortunada gracia, se libra muy pronto de la estructura narrativa para dar paso al famoso modismo italiano “Che Dio te la mandi buona” o al español “Dios te la depare buena”.

Sin embargo, muchos autores hispánicos utilizarán esta narración en sus obras. En la tercera parte del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, se cuenta el caso de un falso médico:

Quísome parecer a lo que aconteció en la Mancha con un médico falso. No sabía letra ni había nunca estudiado. Traía consigo gran cantidad de recetas, a una parte de jarabes y a otra de purgas. Y cuando visitaba algún enfermo, conforme al beneficio que le había de hacer, metía la mano y sacaba una, diciendo primero entre sí: “¡Dios te la depare buena!”, y así le daba la con que primero encontraba.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Mechor de Santa Cruz, *Floresta española*, 81. Cito por la edición de Cuartero-Chevalier..

<sup>63</sup> Sotelo (2001:67), fac. cciii.

<sup>64</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, 149. Cito por la edición de Francisco Rico.



Sabemos que los ejemplos de la recepción hispánica de las facecias podrían ampliarse, pero aquí sólo nos interesa dar a conocer la naturaleza de algunas adaptaciones.<sup>65</sup>

Como hemos visto, las facecias, con variantes, se expandieron de forma independiente en numerosas obras de diversa naturaleza y eso ocurrió en toda Europa: en Italia *in primis*, en España como acabamos de comentar, pero también en Francia, en Alemania y en Inglaterra. En definitiva, buena parte de las literaturas europeas, de forma más o menos consciente, utilizaron los ejes temáticos poggianos, que crearon, por su naturaleza, un género. Sólo después de Poggio, en efecto, aparecerían algunos estudios sobre las facecias. El género no era del todo nuevo, pero Poggio fue capaz de darle autonomía e independencia absoluta. Lo desvinculó del dominio del *ars oratoria* y de los ambientes cortesanos y le confirió la libertad para volar y aterrizar en el ámbito civil, procurando, además, el modelo para las futuras y modernas disquisiciones teóricas sobre el género.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Añadiremos solamente que entre los autores y las obras que utilizaron las fuentes poggianas, además de las previamente citadas, destacan: el anónimo *Esopete ystoriado* de 1488-89, el *Diálogo de los pajes* de Diego de Hermosilla, *El Cortesano* de Luis Milán, el *Fabulario* de Sebastián Mey, la *Selva confusa* de Lope de Vega, la *Floresta española* de Francisco Asensio, la *Philosophía vulgar* de Juan de Mal Lara, las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo, el *Criticón* de Gracián, la *Dama duende* de Pedro Calderón, el *Jardín de Venus* de Félix María de Samaniego, las *Poesías satíricas y burlescas* de Diego Hurtado de Mendoza, los *Tres tratados propios*, *Principios para aprender la lengua* de Ambrosio de Salazar, la *Farsa Teologal* de Diego Sánchez de Badajoz, la *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano etc. Para mayores detalles véase el estudio de José Fradejas Lebrero, anteriormente mencionado.

<sup>66</sup> Véase el *De sermone* de Pontano y los estudios de Pullini (1958), Soons (1976) y Pueo (1998).

### III.2. El caso de una reescritura: las facecias de Poggio según Guillaume Tardif

Las facecias de Poggio mantuvieron durante mucho tiempo el interés, tanto de sus detractores, como de sus admiradores. Muchos escritores transmitieron la obra, aunque modificándola considerablemente: es el caso de Guillaume Tardif y su texto titulado *Le Facecie de Poge*. Se trata de una de las traducciones más conocidas de la obra poggiana, porque la versión de Tardif, además de trasladar el texto original al francés, lo somete a un significativo proceso de expurgación y purificación del sentido.

Tardif recopiló las facecias de Poggio Bracciolini y las “tradujo” con extrema fortuna al francés: de hecho, su traducción se reeditó hasta la mitad del XVII. Sin embargo, como veremos, no se trata de una traducción, sino más bien de una adaptación, a veces muy distante del sentido del texto poggiano, hasta el extremo de poder ser considerada una obra original, peculiar y con características propias y distintivas. En ella se advierte una moralización del contenido original: resulta por lo tanto interesante trazar la historia de esta reproducción infiel o reescritura en el contexto de la expurgación literaria, aunque la purificación tardifiana respondiera a elecciones personales y no a constricciones explícitas impuestas por las instituciones censorias.

Esta traducción, o más bien reescritura, salida de las prensas en 1492, permitió a un público más vasto el conocimiento, el goce y el entretenimiento propios de las facecias poggianas en lengua vernacular.<sup>67</sup>

Sin embargo, esta versión difiere sensiblemente y en varios puntos con respecto al original. En primer lugar, Tardif tradujo sólo ciento catorce

---

<sup>67</sup> En Francia se publicaron también otras traducciones, entre las más conocidas están la de Trepperel (1517-1525) y la de Anatole de Montaiglon realizada en 1878. Empero, ya en 1480 Julien Macho incluyó siete facecias poggianas en su Esope. Véase Sozzi (1966).

facecias, es decir, apenas poco más de un tercio del original y, además, alargó los micro-relatos con detalles cronotópicos y les añadió moralejas. En suma, Tardif se apropió del texto de las *Confabulationes* para revestirlo con nuevos conceptos y ornamentos y conferirle así cierta autonomía.<sup>68</sup>

Las razones de estos cambios pueden ser muchas: en primer lugar, deben considerarse las que Frederic Duval señala en la introducción de su edición de la versión de Tardif:

la traduction d'un texte comique, en effet, est un non-sens, car le comique repose sur une complicité entre le texte et son lecteur que seules peuvent instaurer une compréhension immédiate et une proximité référentielle. A la différence du traducteur d'un texte informatif, le traducteur d'un texte comique doit privilégier la fidélité au lecteur, au détriment même de la fidélité à l'auteur.<sup>69</sup>

En efecto, el público de Poggio era distinto al de Tardif. Éste dedicó la obra al rey Charles VIII: debía de esperar, por tanto, que fuese leída y comentada por el círculo del monarca, es decir, por las clases nobles y aristocráticas. Cabe considerar, además, que el espíritu de las facecias poggianas debía de ser distinto al de un *Bugiale* francés, por lo que Tardif podía entender que no había lugar para una traducción fidedigna del original.

Otra razón podría encontrarse en el hecho de que la libertad extrema de la que gozaban los humanistas italianos no era equiparable a la de los escritores franceses, que dependían en mayor grado de sus mecenas, protectores y destinatarios. En definitiva, la versión de Tardif debía de ir dirigida a una cultura literaria muy distinta de la de Poggio, menos receptiva, al entender del traductor, con el tono irreverente y polémico del texto original y

---

<sup>68</sup> Dicha independencia es patente desde el prólogo francés donde el autor no renuncia al *ornatus* como hizo Poggio quien, en cambio, adoptó el lenguaje de la conversación y desestimó utilizar el estilo alto.

<sup>69</sup> Tardif, *Les Facecies de Poge*, 13. Cito por la edición de Frédéric Duval y Hériché Pradeau.

con sus críticas a la sociedad, aspectos que en la versión francesa quedan significativamente atenuados y disimulados. No debe desestimarse tampoco que el mismo Tardif se negara a realizar una traducción *ad litteram* de las facecias por estimar que la obra era demasiado vulgar y obscena y considerar excesivas las infamias y vilezas que contenía, juicios que, cabe recordar, ya habían comportado que se prohibiera la obra, a pesar de que las facecias obscenas fueran minoría en ella.<sup>70</sup> Es plausible pensar que Tardif introdujera cambios para evitar eventuales críticas a la inmoralidad de la obra y de su traductor.

El prólogo de Tardif se revela interesante, puesto que en éste el propósito de las dos obras, no propiamente idénticas, converge: después de la dedicatoria a Charles VIII, Tardif declara el objetivo de esta traducción, a saber, dar a conocer este texto a las personas cuyo dominio del latín es escaso. Además, desde dicha lectura, Tardif confía en que su público pueda sacar provecho y divertimento.

En lo referente a la *postfatio*, en cambio, podemos notar un desajuste si comparamos bien las dos versiones. La conclusión poggiana se convierte extraña y erróneamente en una especie de facecia, la cxv- la última en Tardif-, el cual la enumera como si lo fuese. Empero el contenido no es el típico de una facecia; se trata más bien de un epílogo y se corresponde, a grandes rasgos, al de las *Confabulationes*. En él, de hecho, se destaca sobre todo el aspecto lúdico de la obra, en fin, la función del divertimento implícita en estos donaires, sin olvidar por supuesto la importancia ética de las críticas

---

<sup>70</sup> Sin embargo, como afirma Lionello Sozzi (1966: 485-486), Tardif no elimina estos elementos, sino que más bien insiste, aunque de manera distinta, en ellos. Un caso representativo es el de la primera facecia: en ésta Tardif subraya y se detiene mucho más que Poggio en la “libertad y generosidad” de la mujer, resaltando así ciertas temáticas como la lujuria, que para Poggio quedaban implícitas. Otros ejemplos interesantes se encuentran en el estudio citado.

burlescas.

Ahora bien, el traductor de Poggio adapta el texto a su público para lograr el éxito y evitar las malas críticas y lo hace insertando personajes ausentes en el original latino como nobles, príncipes y gentilhombres. Les atribuye un lenguaje digno de la posición social que ocupan, relega a la servidumbre las formas de hablar más vulgares y escatológicas y cuando topa con el lenguaje desacralizador de Poggio, lo ablanda.

Era al tratar la materia divina donde, probablemente, Tardif sabía que debía de tener más cuidado. De todas formas, sale del paso mediante la frecuentemente empleada estratagema del “*dit Poge*”; se sustrae, pues, a la responsabilidad por las inmoralidades presentes en el texto aunque éstas, por supuesto, no desaparezcan completamente.

Entre los cambios más evidentes está la dilatación de los chistes poggianos. Tardif los narrativiza, les procura detalles geográficos y, por lo general, teatraliza lo que en origen consiste en un esbozo sagaz. Las situaciones descritas por Poggio son breves, *in medias res* y se centran en dar una pincelada punzante, más que recrearse en los detalles. Tardif extiende la narración hasta llegar a fabricar pequeños relatos llenos de discursos directos con un *incipit* y un *explicit*, casos que en el texto de Poggio son minoritarios.

Para entender mejor la forma en que Tardif disfraz y reinventa el texto poggiano es necesario comentar algunos ejemplos. Nos limitaremos a examinar las *confabulationes* más atrevidas, porque de su reelaboración puede deducirse el *modus operandi* que el escritor francés utiliza en toda la obra.

En la v facecia, Poggio nos relata el caso de un marido estúpido que creía que su mujer tenía dos vaginas. La relación del mismo suceso, en Tardif, es bastante más larga y detallada que en Poggio. El autor francés atribuye un lugar más definido al acontecimiento, situándolo en Roma; asimismo, da

nombre a algunos personajes que en Poggio eran anónimos: es el caso del cura, que ahora se llama Jehan. Tardif suaviza el lenguaje: en lugar de *cunnius* utiliza la expresión *secretz de nature*. La facecia que subrayaba ya de por sí la astucia de la mujer termina con una moraleja explicativa que resta protagonismo al *sal* poggiano: “*en ceste facecie est donné a entendre que jamais homme n’est bien assotté que par femme et qu’il n’est rien que on ne puisse persuader a ung sot*”.<sup>71</sup>

En el micro-cuento cxxxiii, Poggio nos contaba el sueño de Francisco Filelfo, hombre extremadamente celoso de su mujer. Durante la noche, el diablo, escuchando sus peticiones y angustias, le regala un anillo con poderes mágicos para protegerse contra los engaños de las mujeres. Llevando dicho anillo, no tendrá que preocuparse por la infidelidad de su mujer: en efecto, Filelfo se despierta con el dedo en la vagina de su esposa y encuentra así el remedio para sus celos.

Tardif extiende el relato con numerosos detalles y lo dota de una mayor exhaustividad; elimina otra vez el término *cunnius*, sustituyéndolo por *lieu secret* y añade la moraleja explicativa con la que, muy a menudo, concluye sus facecias, estropeando -en cierta medida- el brío del escritor toscano y su *pointe* final:

En ceste facecie est repouvé ung tresgrant vice qui peult advenir, aussi bien a homme que a femme, c’est jalousie qui procede d’un folle melencollie, soit a droit ou a tort, car si c’est a droit que l’homme soit jaloux de sa femme, pour neant s’en tempesterá il, car si elle ne le veut, il ne la sçauroit garder de faire sa volenté ne elle aussi luy. Sy c’est a tort, c’est encore plus mal fait et peult estre ce cause d’ung grant mal, et si est jugement contre la bonté de Dieu de presumer l’ung sur l’autre vice qui n’est pas vray

---

<sup>71</sup> Tardif, *Les Facecies de Poge*, 97.

ne certain.<sup>72</sup>

En la facecia CLXX, a la que ya me he referido, se cuenta la historia de un cura que, para gozar de una doncella virgen llena de miedo al dolor de la relación sexual, interpone una tabla de madera con un agujero hecho artesanalmente entre su miembro y la naturaleza de ella.

Tardif, a la hora de relatar la historieta, actúa como siempre: amplifica los detalles, libera el lenguaje de términos demasiados crudos o vulgares (aquí, en concreto, el *priapo* se vuelve *instrument*), extiende y amplifica la moraleja final- esta vez presente, aunque sólo en germen, también en Poggio-. El autor toscano, en efecto, terminaba diciendo: “Si caeteris tanto sua vitia constarent, plures fierent continentiores”, mientras que Tardif la desarrolla y escribe: “En ceste facecie est monstré l’incontinence d’ung religieux qui n’a point de crainte de defflorer une vierge, et aussi il en fut pugny et ne permist pas Dieu de la chose sortist effect ainsi que la faulce et mauvaise voulté du moyne le desiroit”.<sup>73</sup>

Las irreverencias hacia Dios se eliminan o se allanan, esto es lo que

---

<sup>72</sup> Tardif, *Les Facecies de Poge*, 189. Ahora bien, Tardif no siempre es capaz de inventar o extrapolar una moraleja, puesto que determinados argumentos no se prestan a ella. En dichos casos, lo manifiesta claramente. Por ejemplo, en la facecia xxxiv (correspondiente a la xlvii de Poggio), donde se habla de la mayor disposición de la mujer a la relación sexual, Tardif termina diciendo lo siguiente:

En ceste joyeuse responce il n’y a point de sens moral, mais il est a noter en ce que il met par la responce de la femme que les femmes sont tousjours disposees de l’homme recepvoir, il s’entend de celles qui ont voulté de ce faire; et si «tousjours» n’est pas a dire a toute heure, car a tel heure les pourroyt on requerir que la cheminee seroyt abatue, mais «tousjours» est a entendre qu’elles sont plus souvent disposees que les hommes.

De alguna manera, pues, termina adaptando el chiste a un registro menos vulgar que el original. Admite, sin embargo, la falta de moralidad.

Lo mismo ocurre en la lxxxii (cl poggiana), donde se relata el caso de un hombre que no consiguió dar placer a su mujer durante la primera noche de bodas y que se hizo ayudar por un amigo para ‘forar’ a su mujer. Tardif termina la facecia subrayando la falta de moralidad. Esta misma postura se repite en una veintena de facecias.

<sup>73</sup> Tardif, *Les Facecies de Poge*, 208.

acaece en la facecia iv, en la que Poggio nos cuenta la aventura de un judío convencido de hacerse cristiano, al recibir la promesa de que si daba toda su riqueza a los pobres, obtendría el céntuplo de lo que había ofrecido. Al principio, todos le alababan y le invitaban a los ágapes en sus casas, pero luego la gente empezó a cansarse. De repente, el hombre enferma y es hospitalizado para curarse de una hemorragia intestinal. Un día baja de la cama y va hacia un prado para hacer de vientre, allí encuentra muchas piedras preciosas envueltas en un paño. Y cuando la gente empieza a decirle que Dios, al fin y al cabo, ha cumplido con su palabra, él contesta: “Reddidit sed tamen prius ut usque ad interitum cacarem sanguinem permisit”.<sup>74</sup> Esta dura y punzante respuesta cede el lugar a otra un poco más suave en la versión francesa, donde se lee: “[...] et luy avoit laissé endurer tan de mal que a peu qu’il n’en estoit mort”.<sup>75</sup>

Como apuntaba al principio, la omisión de muchas facecias en la versión francesa pudo depender bien de una elección antológica de Tardif, bien de los ejemplares de los que se sirvió.<sup>76</sup> Las facecias más atrevidas y que hubiera podido quitar por constricciones de tipo moral o social están presentes, lo cual induce a pensar que la presencia o ausencia de facecias depende de las fuentes que Tardif manejó.

Por lo que respecta a la naturaleza de las omitidas, cabe decir que las *confabulationes* ausentes en Tardif se pueden agrupar en tres clases: las relativas al sexo- más o menos obscenas y groseras-, las pertenecientes a la religión y a sus representantes y las restantes, de argumento variado, vasto recipiente que recoge distintos sucesos como prodigios, anécdotas o burlas mordaces. En definitiva, se clasifican bajo los mismos marbetes de las presentes en la

<sup>74</sup> Bracciolini, *Facezie*, 12.

<sup>75</sup> Tardif, *Les Facecies de Poggio*, 96.

<sup>76</sup> Recordemos que, como se ha señalado, los manuscritos y ediciones de la obra fueron numerosos.



adaptación francesa. Queda prácticamente demostrado, pues, que no fueron razones de orden moral las que impidieron a Tardif traducir ciertas facecias. El autor, además, en dos ocasiones ensalza su exhaustividad, confirmando, de alguna manera, lo dicho. En el *incipit* de la facecia LIII declara:

La facecie ensuivante que met Poge aucuns ont attribué a Ysopet et avecques la translation des fables de Ysopet l'ont mise, mais nonobstant ne l'ay je pas laissé a mettre et rediger en ceste presente translation, affin que *nulle faulte* n'y soit veue ne aussi congneue, car elle est reallement de ce livre et l'escripvit Poge ainsi qu'il apparroist, car elle est en prose latine et Ysopet besongnoit en mettre. Par quoy la difference monstre que, qui l'ait mise avecques les fables de Ysopet, il l'a icy empruntee.<sup>77</sup>

Esta lectura es sintomática del interés suscitado por la obra de Poggio, que estimulaba la indagación filológica y comparatista de traductores como Tardif y que no dejaba de sobrevivir a pesar de los distintos sesgos y matices de las versiones que transmitían la obra.

---

<sup>77</sup> Tardif, *Les Facecies de Poge*, 164. La cursiva es mía.

## **PIETRO ARETINO Y LOS SONETOS LUJURIOSOS**

## I. Breve perfil del autor

Antes de detenernos en el análisis de los *Sonetos lujuriosos*, objeto principal de esta segunda parte del trabajo de investigación, conviene presentar al autor de la obra, ya que adentrarse en su vida y conocer su perfil humano significa también entender la génesis y la razón de ser de su texto.

Nacido en Arezzo en 1492, tuvo una vida desenfundada, llena de altibajos y no siempre favorecida por la fortuna. En medio de alianzas y pactos regidos por el concepto (puesto en práctica) del *do ut des*, transcurrió su vida con el cariño y el aprecio de amigos, mecenas o protectores de la envergadura de Francisco I, Carlos V, los Médicis, Sansovino, Tintoretto, Tiziano, Rafael y numerosos papas, pero también entre el veneno y la envidia de sus detractores o enemigos acumulados gracias a su punzante lengua que siempre, sin censura alguna y sin miedo a nada o nadie, decía todo lo que pensaba. “*Censor* del mundo y profeta de la verdad”, así se definía y por ello pudo ser -y fue- un propagandista excepcional, sumamente importante para reyes y papas.

De origen humilde, nunca se contentó con formar parte de la servidumbre de familias importantes como la de Agostino Chigi; Aretino ambicionaba la libertad. Para él, ser un cortesano significaba ser un siervo de los poderosos y su propósito no era servirlos, sino llegar a ser uno de ellos. No obstante, su amistad con los Chigi le procuró numerosas ventajas, como la de entrar a formar parte del círculo romano de León X y de los Médicis. Durante mucho tiempo fue el protegido de Julio de Médicis y pudo entrar en contacto con la vida intelectual de Roma. Tras la muerte de León X accedió al pontificado Adriano VI, un papa austero y completamente distinto a su antecesor. El escritor se vio, entonces, obligado a huir para protegerse de

posibles ataques contra su persona, puesto que había colmado de injurias al cónclave y al recién nombrado pontífice. Conseguirá volver sólo en 1523 cuando Julio de Médicis ocupe la silla papal, con el nombre de Clemente VII y se convierta, durante años, en su protector. Aretino debió de pensar que todo le sería lícito, pero no fue así y algo pasó con los *Sonetos lujuriosos*, como veremos más adelante. Ahora baste con decir que tuvo que alejarse de Roma, ya que el papa aquella vez no pudo defenderlo, en esa ocasión pues el conflicto se había hecho demasiado explícito y había adquirido grandes dimensiones. Tras una estancia en Mantua recorrió otras zonas de Italia y en 1527 llegó a Venecia, donde residió hasta su muerte, fascinado por la ciudad. Allí llegó a ser uno de los personajes más importantes, temidos por emperadores y reyes, que le pagaban, a veces, por su silencio. De delator y enemigo de la corrupción, terminó por convertirse en prototipo de ella.

Venecia era el lugar más idóneo para su espíritu libre: allí se podía escribir sobre cualquier argumento. Roma y sus leyes, en efecto, no tenían demasiado poder en la ciudad de la laguna. Venecia gozaba de una libertad de la que carecía el resto de la península y era, con diferencia, la tierra que más se acercaba al ánimo del autor, que la celebró en una carta de 1530 dirigida a Andrea Gritti, dux de Venecia:

[...] la credenza che sempre dedi al grido di sì fatta terra e a la fama di sì degno doge ha gustati i frutti del suo giusto sperare. Tal che debbo celebrar lei e reverir voi: lei per avermi accettato; voi per avermi difeso da l'altrui persecuzioni, riducendomi in grazia di Clemente[...] io che ne la libertà di cotanto Stato ho fornito d'imparare a esser libero, refuto la corte in eterno, e qui faccio perpetuo tabernacolo a gli anni che mi avanzano; perché qui non ha luogo il tradimento, qui il favore non può far torto al dritto, qui non regna la crudeltà delle meretrici, qui non comanda l'insolenza de gli effeminati, qui non si ruba, qui non si sforza e qui non si ammazza[...] O patria

universale! O libertà comune! O albergo de le genti disperse! Quanti sarebbero i guai d'Italia maggiori se la tua bontà fusse minore! Qui è il rifugio de le sue nazioni, qui è la sicurtà de le sue ricchezze, qui si salvano i suoi onori; ella l'abbraccia s'altri la schifa, ella la regge s'altri l'abbatte; ella la pasce s'altri l'affama; ella la riceve s'altri la caccia[...].<sup>78</sup>

Adorado y temido fue también odiado. Numerosos fueron sus enemigos a quienes el *flagellum principum* hirió con palabras y escritos y que, luego, intentaron vengarse de sus verdades incómodas.

Aretino es, pues, un personaje *sui generis*, que se granjeó su fortuna con su hiriente inteligencia. Su carácter singular salta a la vista en el célebre epitafio-que ha pasado a la historia por su mordacidad- que el obispo Paolo Giovio escribió tras haber recibido la falsa noticia de su muerte por apuñalamiento. El episodio de las cinco puñaladas, de sobra conocido, une y representa los odios, las iras y los rencores que una figura tan comprometedora y molesta como Aretino fue capaz de suscitar en muchas personas, entre las cuales hubo quien intentó quitarlo de en medio para acallar definitivamente su mordacidad. Achille della Volta fue el sicario enviado en 1525, probablemente por Giberti, el datario papal, extremadamente preocupado por la ambición del poeta y por su lengua, que ya en la *Cortesana* (y también en precedentes libelos y pasquines) había puesto en tela de juicio la incorruptibilidad de la Iglesia, desenfocando la imagen casta y limpia que ésta quería transmitir. Cuando Aretino pidió justicia, el Papa no pudo hacer nada: no había pruebas seguras sobre los mandatarios, o por lo menos así se justificó. La decepción que Aretino sintió fue inmortalizada en un soneto que reza así:

---

<sup>78</sup> Aretino (1960:29-30). Cito por la edición de Francesco Flora.

Sett'anni traditor ho uia gettati  
 Con Leon Quattro, e tre con ser Clemente  
 e son fatto nemico della gente  
 più per li lor che per li miei peccati  
 et non ho pur d'intrata due ducati [...].<sup>79</sup>

La afrenta padecida se transforma en un ataque verbal hacia la institución de la Iglesia, y más concretamente, hacia dos papas. No era la primera vez que ocurría: durante su adolescencia escribió un soneto sobre la venta de indulgencias por parte de León x, y se expuso así en primera persona contra las injusticias y contra cierto tipo de poder; el suceso, evidentemente, no pasó inadvertido. Años después sus enemigos se habían multiplicado y, como anticipaba, con la falsa nueva de su muerte hubo quien le dedicó una divertida y acre inscripción fúnebre donde se leía: “Qui giace l’ Aretin, poeta tosco, di tutti disse mal fuorché di Cristo, scusandosi col dir: non lo conosco”.<sup>80</sup>

Es evidente que su mordacidad fue percibida ante todo como envenenadora de lo sagrado y, en efecto, ni las cosas o principios normalmente tenidos por inviolables huyeron de su pluma y de su boca. También Anton Francesco Doni expresó su desdén a lo largo de su obra y, en la *Oratione funerale* de 1557, por ejemplo, así se expresaba:

Ecco che io serro il dir mio, et per quanto s'aspetta all'autorità, et per quanto posso comandare in virtù di Dio, sepelisco l'anima nel fuoco, et suplico che le carni si diano con tutti i libri suoi heretici, disonesti, et maledetti al fuoco, et le ceneri come è debito a gloria del Cielo, della Natura sacrificio e delle leggi honore, di poi si sparghino all'Aria et al vento, havendo sempre in memoria che costui non è stato

<sup>79</sup> Se trata del soneto xxiii recogido en Romei (1987: 117).

<sup>80</sup> [Aquí yace el Aretino, poeta toscano, de todos habló mal a excepción de Cristo, excusándose y diciendo: “no le conozco”]. La traducción es mía. A estos versos necrológicos Pietro Aretino contestó con extrema *verve* y espíritu: “Aquí yace el Giovio, celeberrimo historiador, de todos habló mal, menos del burro, excusándose y diciendo: ‘él es mi prójimo’.

ammazzato come era dovere mille volte per i suoi misfatti, solamente per aspettare i libri in suo vergogna scritti, i quali sono stati cagione che gli habbia veduto torsi la prebenda da Milano, da Fiorenza, et da Pesaro, et da Roma condannarsi con l'opere composte per heretico, tanto che questi pesi intollerabili posatisigli l'un su l'altro sul cuore, come sempre insino alla morte esclamando si è doluto, l'hanno finito et <...> in quel disonesto atto, sporco et vituperoso della Lussuria maledetta come il mondo ha amaestrato.[...]<sup>81</sup>

El escándalo que sus obras generaron queda testimoniado también por Fernán Xuárez, que en la traducción de 1547 del *Coloquio de las damas* escribió:

Si por ventura alguno más curioso de lo que conviene murmurando acusasse al traductor deste colloquio diziendo no averlo romançado al pie de la letra de como está en toscano, quitando en algunos cabos partes y en otros renglones, & ansi mesmo mudando nombres & alguna sentencia, y en algún otro lugar diziendo lo mesmo que el auctor, aunque por otros modos, a esto respondo que en los diversos lugares deste colloquio hallé muchos vocablos que con la libertad que ay en el hablar y en el escrevir donde él se imprimió se sufren que en nuestra España no se permitirían en ninguna impresión por la deshonestidad dellos. De cuya causa en su lugar acordé de poner otros más honestos, procurando en todo no desviarme de la sentencia, aunque por diferentes vocablos, excepto en algunas partes donde toalmente convino huir della por ser de poco fruto y de mucho escándalo y murmuración.<sup>82</sup>

Sin duda alguna Pietro Aretino no deja indiferente. Hay incluso críticos contemporáneos que siguen definiéndole como un impostor y que infravaloran su obra. Settembrini la califica como carente de saber y de arte y, en cambio, repleto de lascivia. De Sanctis expresa su hastío de forma aún más vehemente:

---

<sup>81</sup> Doni, *Contra Aretinum*, 76. Cito por la edición de Paolo Procaccioli.

<sup>82</sup> Aretino, *Coloquio de las damas*, [15 r]. Este fragmento se corresponde a lo que el Xuárez nombra “Advertencia del Traductor” y ha sido consultado en línea en el sitio del *Proyecto Boscán* <<http://www.ub.edu/boscan>>

Gastó durante su vida más de un millón de francos. Le fueron regalados incluso por el corsario Barbarroja y por el sultán Solimán [...] Murió [...] y de tanto nombre no queda nada. Poco después fueron olvidadas sus obras, su memoria es infame: un hombre bien educado no pronunciaría su nombre ante una mujer.<sup>83</sup>

Las críticas hacia su obra y su persona fueron muchas, pero sin duda este autor fue capaz de dejar su huella, ya que de ninguna manera se dejó de hablar de él. Su obra y su “personaje” siguen aún vivos 500 años después de su muerte.

---

<sup>83</sup> De Sanctis (1966:624).



## II. Génesis y descripción del texto

Los *Modos* o *Sonetos lujuriosos* han sido descuidados, cuando no marginados, por la crítica literaria, que generalmente ha preferido adentrarse y analizar obras como la *Cortesana*, las *Dudas amorosas* o los *Razonamientos*, y ha concedido escasa atención a estos diálogos erótico-pornográficos.

En este apartado nos ocuparemos de trazar una especie de *status quaestionis* sobre esta específica materia “obscena” persiguiendo especialmente el origen y las circunstancias que rodean la creación de estos sonetos. Para esto conviene destacar, antes que nada, una importante carta que Aretino escribió al cirujano y amigo Battista Zatti. Dada su relevancia, conviene citarla por extenso:

Da poi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà di Marcantonio Bolognese, il quale era in prigione per aver intagliato in rame i *Sedici Modi*, ecc., mi venne volontà di veder le figure, cagione che le querele gibertine esclamavano che il buon virtuoso si crocifiggesse; e vistle fui tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l'ingegno cose lascive, come nel Palazzo Chisio fa fede il satiro di marmo che tenta di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i sonetti che si veggono a i piedi [delle figure]. La cui lussuriosa memoria vi intitulo con pace de gli ipocriti, disparandomi del giudizio ladro e de la consuetudine porca che proibisce a gli occhi quel che più gli diletta. Che male è il veder montare un uomo addosso a una donna? Adunque le bestie debbono esser più libere di noi? A me parebbe che il cotale datoci da la natura per conservazion di se stessa, si dovesse portar al collo come pendente e ne la beretta per medaglia, per ciò che egli è la vena che scaturisce i fiumi de le genti e l'ambrosia che beve il mondo ne i dì solenni. Egli ha fatto voi che sete de i primi chirurgici che vivano. Ha creato me che son meglio che il pane. Ha prodotti i Bembi, i Molzi, i Fortuni, i Varchi, gli Ugolin Martelli, i Lorenzi Lenzi, i Dolci, i fra Bastiani,

i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli; dopo loro, i papi, gli imperadori e i re; ha generati i bei putti, le bellissime donne con *santa santorum*: onde se gli dovrebbe ordinar ferie e sacrar vigilie e feste, e non rinchiuderlo in un poco di panno o di seta. Le mani starien bene ascose, perché esse giuocano i danari, giurano il falso, prestano a usura, fanno le fica, stracciano, tirano, danno de le pugna, feriscano e ammazzano. Che vi par dela bocca, che bestemmia, sputa nel viso, divora, imbroia e rece? In somma i legisti si potrebbero fare onore ne l'aggiungere una chiosa per suo conto a i libracci loro; e credo che lo faranno. Intanto considerate s'io ho ritratto al naturale co i versi l'attitudini de i giostranti.<sup>84</sup>

Esta misiva es importante ya que testimonia la presencia de un conjunto de xilografías y sonetos que se unen y se encuentran en un momento significativo, esto es, en vida de Aretino; la epístola confirma, además, el número de las imágenes, motivo de sucesivas discusiones académicas. La existencia de la agrupación de las ilustraciones y de los sonetos vuelve a atestiguar en una carta que Pietro Aretino escribe a Cesare Fregoso, en 1527, para agradecerle unos regalos:

Il presente de la berretta, de i puntali, e de la medaglia, che mi ha fatto quella, è venuto più a tempo che non viene un canestro di frutti, quando chi desina, nel fin de le vivande, già gli chiedeva con la fantasia de lo appetito. Io voleva donarne una fornita come la vostra, e volendo mandar per essa, ecco un servitor suo che me la pone inanzi. Onde io ne ho fatta festa, e per la sua bellezza, e perché io la desiderava V.S. Illustrissima (a la cui grazia mi raccomando) il libro de i Sonetti e de le figure lussuose, che io per contracambio le mando. Di Vinezia il ix di Novembre MDXXVII.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Aretino, *Lettere*, 399-400. Cito por la edición de Francesco Flora. Con esta carta, manifiesto de la libertad creativa del artista, Aretino celebra y justifica su escrito tachando la hipocresía del mundo, ejemplificando, pues, las contradicciones de su época. El autor sabe perfectamente que el material erótico es funcional al relajamiento y al ocio, pero a la vez cita y menciona a unos autores emblemáticos, procurando elevar así el género.

<sup>85</sup> Aretino, *Lettere*, 20.

Gracias a estos preciosos documentos podemos deducir en qué período fueron compuestos los sonetos: entre 1524-1525 y 1527. La epístola es también muy importante porque atestigua el envío de un ejemplar original de la obra, autorizado por el escritor. Otro dato relevante, aunque no constituya una prueba en el sentido estricto del término, es la tristísima misiva que Juan de Médicis envía al autor el 3 de agosto de 1524 y que podría aludir al desdén provocado por los sonetos:

Pietro Aretino: ti prego che a la ricevuta di questa ti parti d'Arezzo, venendo a starmi appresso: il che desidero cordialmente; ancora che nol dovessi fare, per dispregio del tuo averti lasciato in modo metter suso da fra Nicolò e da Vasone, che nel perderte Gian Matteo, anco il papa hai perduto. Tal che tu, che sapresti dar legge al mondo, ti hai rovinato non senza mio danno[...]. Or io ti aspetto; che certo è che per bontà, e non per altra causa, sei uscito de i termini: e ti vò dar questa laude, che tutti potrebbero far tristizie a le volte, e ma tu mai non già.<sup>86</sup>

Más allá de estas cuestiones y de las posibles fechas de redacción hay algo cierto y seguro: no conservamos el original, no queda, en efecto, ni el autógrafo ni el apógrafo que, presumiblemente, fueron destruidos, o bien conservados celosamente por alguien. Sólo tenemos una copia del siglo XVI, conocida como el ejemplar Toscanini, probable edición príncipe. Walter Toscanini lo encontró en 1928 y este hallazgo es extraordinariamente importante ya que nos ofrece la única copia del Quinientos. Se trata, probablemente, de una edición falsificada, muy comprometida y con muchos errores ortográficos, que, además de contener los *Modos* y catorce xilografías, reúne otras obras no aretinescas de temática similar, como el *Trentuno della Zaffetta* y *La puttana errante* de Lorenzo Venier, *Il Manganello*, anónimo, y una

---

<sup>86</sup> Larivaille (1980:59).

parodia judicial titulada *Processus contra ser Catium Vinculum*. El compendio carece de frontispicio y, por lo tanto, no puede datarse ni establecerse el lugar de impresión. Sin embargo, ha pasado a la historia como la edición de 1527 y fue probablemente impresa en Venecia, patria de la libertad y de la tolerancia, como hemos mencionado, pero, además, desvinculada del dominio papal y especializada en xilografías e impresiones eróticas.

El ejemplar, relativo a la parte de los sonetos, se estructura así:

- A<sub>1</sub> manca
- A<sub>2</sub>r (figura)/ Fottiamci anima[sic] mia, fottiamci presto/
- A<sub>2</sub>v (figura)/ M'ettimi [sic] uu[sic] dito iv[sic] cul caro secchione/
- A<sub>3</sub>r (figura)/ Questo cazzo voglio io, non un tesoro/
- A<sub>3</sub>v (figura)/ Quest'è pur un bel cazzo, e lungho e grosso/
- A<sub>4</sub> manca
- B<sub>1</sub>r (figura)/ O'l metterete voi? di tel [sic] di gratia,/
- B<sub>1</sub>v (figura)/ E saria pur una coglioneria/
- B<sub>2</sub>r (figura)/ Tu m'hai il aczzo in la potta, e'l cul mi vedi,/
- B<sub>2</sub>v (figura)/ Io'l voglio in cul tu mi perdonerai,/
- B<sub>3</sub>r (figura)/ Apri le coscie acciò ch'io veggia bene/
- B<sub>3</sub>v (figura)/ M'arte [sic] malatestissimo poltrone/
- B<sub>4</sub>r (figura)/ Dammi la lingua, e apponta i piedi al muro,/
- B<sub>4</sub>v (figura)/ Non tirar futtutelo di Cupido/
- C<sub>1</sub>r (figura)/ M'iri [sic] ciascuno à cui chiamando duole/
- C<sub>1</sub>v (figura)/ Tu pur à gambe in collo in cul me l'hai/
- C<sub>2</sub>r Vedute avete le reliquie tutte/.../ Questi vostri sonetti fatti à cazzi/
- C<sub>2</sub>v bianca

Al faltar la primera hoja tampoco es posible conocer el título exacto que Aretino o los otros autores de la colección (o sus editores) habían querido

dar a los sonetos. Al no disponer de esta información sería, tal vez, más sensato hablar de la obra como de los *Sedici modi*, ya que en la misiva dirigida a Zatti Aretino así nombra a las figuras.

Las ediciones críticas sucesivas se han basado en esta edición, que consta de 16 sonetos y de 14 grabados o, mejor dicho, de 14 sonetos con ilustraciones y de 2 sonetos a modo de epílogo, cuya autoría sigue poniéndose en duda.

Los hechos que envuelven el escándalo surgido a partir del poemario y las ilustraciones comienzan con el trabajo de Giulio Romano, discípulo y colaborador de Rafael, quien había dibujado una serie de imágenes declaradamente audaces en las cuales varias parejas copulaban. Marcantonio Raimondi, posteriormente, decidió hacer 16 incisiones sobre cobre para comercializarlas y, cuando estos dibujos tropezaron con Giovan Matteo Giberti (consejero papal), Marco Antonio Raimondi terminó en la cárcel. Aretino hizo de todo para liberarle y lo consiguió, finalmente, gracias al Papa y a sus aliados.

Estas imágenes dieron pie al escritor toscano para la redacción de unos sonetos lujuriosos que generaron la ira de Giberti y la huida del mismo Aretino.

Los sonetos- que bien comentaban las ilustraciones y que por lo menos en un principio serían insertados de forma manuscrita bajo las ilustraciones- suscitaron el desdén y la vergüenza de muchas personas.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Las incisiones sobre cobre, acompañadas por caracteres tipográficos, preveían dos etapas y dos espacios distintos: textos e incisiones tenían que ser impresos separadamente y por lo tanto era un proceso que, económicamente, costaba mucho; con las xilografías, en cambio, las composiciones tipográficas y las imágenes podían ser impresas contemporáneamente. Además, como recuerda Bernasconi, no habían ejemplos de textos acompañados de ilustraciones sobre cobre en ese momento.

### III. La obra en la tradición erótica: palabras e imágenes

Las fuentes y los arquetipos del *corpus* erótico renacentista se encuentran en la mitología clásica y en sus leyendas. Es aquí donde podemos encontrar las fuentes de los dibujos de Giulio Romano, aunque éste despoje los personajes de la ficción y función mitológica, llevando todo a una dimensión real. Los manuales sobre el sexo, en época clásica, solían circular habitualmente bajo pseudónimos femeninos. Suele afirmarse que Astyanassa fue la iniciadora del género, si bien Elephantis, poetisa griega del I siglo a.C, fue la más conocida en el Renacimiento, aunque su texto, con imágenes, no ha llegado hasta nosotros.<sup>88</sup> Probablemente, Giulio Romano a la hora de dibujar pensó también en las *spintriae* (o monedas) eróticas donde se podían ver parejas que copulaban. Estas monedas solían estar numeradas del 1 al 16, número que se repite en los dibujos originales de Giulio Romano.

A la hora de tratar el origen y la tradición del *ars* amatoria resulta inexcusable no citar el *ars amandi* ovidiana. En esa obra, Ovidio aconsejaba a las mujeres unas cuantas posiciones amorosas. Este texto, como el lector recordará, fue un escándalo en la Roma augusta. No obstante, a lo largo del periodo cristiano, fue ensalzada y muy pronto llegó a considerarse como una obra didascálica y pedagógica (sobre todo en lo referente a los asuntos sexuales), siendo ampliamente leída en el Renacimiento. Un ejemplo más reciente que podría aportarse de esta tradición, recuperada luego por Aretino, es el poema titulado *Ragionavasi di sodo* de Lorenzo de Médicis. En este poema “escuchamos” a una pareja que habla durante el acto sexual. La mujer se queja de la postura y del *modo* elegido por el hombre, probablemente una posición sodomita como sugiere el título.

---

<sup>88</sup> Marcial y Suetonio hablan de este texto. Véase Talvacchia (1999: 57).

También en Aretino encontramos parejas que discuten acerca de la posición amorosa, siendo representativo el soneto ix. Las diferencias entre la narración aretiniana y la anterior son evidentes, ya que el lenguaje de Aretino es mucho más suelto, libre y agresivo que el usado por Médicis.

Lo que es importante, empero, como recuerda Bette Talvacchia en su estudio, es que también aquí, y una generación antes, la voz de la mujer (o a ella atribuida) se expresa y exterioriza sus deseos. Aretino concede voz en la literatura erótica vernacular a la mujer y a los genitales femeninos y sólo con él se produce la explosión, que no deja ya espacio a la voz narradora sino sólo al diálogo de dos interlocutores, con palabras que se alejan de los dictámenes amatorios de Bembo y que crean así lo que varios estudiosos han definido como un anti- lenguaje.<sup>89</sup>

A pesar de que los dibujos de Giulio Romano no presenten el acto de sodomía, Aretino lo trata, en ocasiones de forma directa, como en el soneto iii,<sup>90</sup> pero también a través de metáforas, usando, concretamente, los adjetivos “honestos” y “deshonestos”, burlándose o jugando así con unos fundamentos teóricos básicos de la Iglesia (establecidos también en los polos opuestos de lo natural-antinatural) y de la moral común.<sup>91</sup> Asimismo, cita a algunos

<sup>89</sup> Talvacchia (1999:89-90,97-99) Todo ello tendrá mucho éxito ya que, siguiendo el ejemplo de Aretino, muchos autores escribieron obras en las que bien daban voz a los genitales bien hablaban de ellos. Un ejemplo podría aportarse citando le *Bijoux indiscret* de Diderot, la *Cazzaria* de Vignali o la *Carajicomedia*.

<sup>90</sup> En este soneto la mujer se abandona a las pasiones carnales, al ímpetu y parece querer renunciar al dinero que del encuentro amoroso debería obtener. Las expresiones que remiten a las sodomía, como apuntaba, son muchas y entre ellas: “en culo joda noche y día”, “que delante y detrás la aguja cabe”(3, 12-17); “Y si no te va el coño, cambia el sitio: Que quien no es bujarrón, no es todo un hombre”, “el carajo, en coño y culo” (2, 7-8-10); “Mas pues queréis todo el carajo en culo” (7, 9); “ Que atrás quiero joderos a menudo”, “Porque entre ojete y raja hay diferencia”, “Por el coño y por el culo, qué me importa” (8, 6-7-10); “Yo la quiero en culo, tú perdona”, “La polla por detrás y no delante” (10, 1-8). Cito de la traducción hecha por Pablo Luis Ávila. En lo referente a las figuras hay tres que podrían representar este acto “contra naturam”: la figura 7, la 8 y la 10.

<sup>91</sup> El profesor Pablo Luis Ávila parafrasea así el segundo cuarteto del primer soneto: “ En verdad digo que Adán y Eva habrían satisfecho sus apetitos sexuales su hubieren jodido exclusivamente *contra natura*; de ser así habrían evitado que yo quedara embarazada y que, además, tuviera que

personajes bíblicos desfigurados de la canónica imagen milenaria y utilizados aquí con otras finalidades; subvierte, pues, el significado y juega con los mismos significantes. El anticlericalismo puede apreciarse también en el soneto x en el que la sodomía se define como “el banquete de prelados” aunque, por lo general, esparce su semilla en todo el poemario.<sup>92</sup>

En cuanto a las ilustraciones cabe decir que, evidentemente, Giulio Romano no había sido el primero en dibujar posiciones amorosas.<sup>93</sup> Hay una conspicua tradición que se remonta al periodo clásico: pensemos, por ejemplo, en ciertos temas de las ánforas griegas o en los frescos de Pompeya. Las casas romanas tenían las paredes pintadas y, muy a menudo, con parejas ocupadas en asuntos sexuales, sin que esto procurara escándalo. En la antigüedad se celebraba el dios Príapo, y cabe recordar que el culto al falo nació en un ámbito religioso: los genitales simbolizaban la naturaleza creadora y por esto en la representación no había espacio para la malicia. No obstante el falo es también un símbolo del placer, de ahí su consideración erótica que culminará con Aretino.

El cronista Aretino se nos presenta como un *voyeur* y pretende lo mismo de los lectores, que llegan a serlo a través de él. El lector *voyeur* se siente fascinado tanto por los dibujos como por la crónica que le ofrece el autor, hasta erotizarlo. La imagen del *voyeur* se concreta o personifica en la celestina presente en la figura xi, que de algún modo lo representa: asiste directamente al acto sexual, tal y como lo hace el público. Las imágenes eróticas nos

---

parir con dolor según la condena divina”.

<sup>92</sup> Una edición del siglo xviii tiene un frontispicio con una corona de penes irónicamente dedicada al clero. Parece que los sonetos se originan con este espíritu y no llegan a abandonarlo nunca.

<sup>93</sup> De la serie original de los dibujos hoy se conservan sólo nueve fragmentos en el British Museum. Se trata de fragmentos “expurgados” de las partes más comprometedoras. De hecho, estos residuos sólo enseñan partes anatómicas como cabezas y brazos. Remito al Apéndice.



transforman en *voyeurs* y nos preparan para la excitación si alejamos éstas de su contexto, es decir, si las apartamos de la dimensión del arte. El riesgo está, de hecho, en una potencial e inadvertida identificación con los personajes, lo que produciría excitación sexual que tanto proscribía la Iglesia. El límite es débil en casos como éstos, en los que las imágenes tienen el poder de erotizar al lector, posible y nuevo protagonista de la escena, favoreciendo un juego de espejos, en el que los desnudos y las posiciones se vuelven familiares, dando vía libre para reflejarse en ellas y para experimentarlas.

En Aretino los órganos sexuales toman la palabra, se personifican, y, los deseos de la mujer, explicitados por palabras vulgares que van más allá del decoro, también adquieren protagonismo. El cuerpo se libera de las constricciones, abandona los moralismos, consiguiendo que asistamos a una valoración hedonista del cuerpo mediante la dramatización de los deseos corporales, de las formas amoratorias que en este texto, en el epílogo, el autor mismo, o alguien en su nombre, define como el “tratado de los coños”.

La imprenta facilitó que se comercializara el sexo de forma literaria en mayor grado y de tal forma que el placer privado se hizo público. Los desnudos masculinos y femeninos ahora ya no se relacionaban con el mundo pagano y con la mitología y creaban, por tanto, un nuevo erotismo. En la antigüedad había existido una cultura de las imágenes alejada de la mitología pero en el Renacimiento y en el período de la Reforma y de la Contrarreforma las reacciones fueron distintas: provocaron un gran escándalo y el papa Clemente VIII en el Índice de Libros Prohibidos intentó regular su difusión sin éxito alguno.

Los *Modos*, en suma, constituyen una representación límite y extrema del mundo secreto e íntimo del sexo hasta lo que algunos definen como perversión pornográfica



#### IV. La censura de los *Modi*

En la época de la Contrarreforma incluso la alusión al deseo amoroso podía entenderse como un gesto lascivo: más aún por tanto la explicitación tan contundente del sexo. Interesa, pues, examinar las ilustraciones comentadas por Aretino, y preguntarse más detenidamente por los sujetos representados y por los instrumentos de la representación.

Seguramente, el origen del texto ilustrado reside en que Giulio Romano había dibujado estas posturas para un uso privado, pero tal situación se alteró cuando Raimondi dio los grabados a la prensa, de tal forma que todo esto sale del dominio privado y se convierte en público. La publicación de ciertos contenidos importunó a muchísimas personas, sin embargo- como recuerda Giorgio Vasari- pues estos dibujos se hallaron en los lugares más inimaginables. De este modo, la fruición privada entra en el dominio público y genera escándalo e iras de varia naturaleza. Además, en los *Modos* ya no se representan divinidades o héroes mitológicos, sino seres reales, de carne y hueso: se trataba, de hecho, de desnudos desvinculados de la esfera mitológica y alejados del mundo pagano.<sup>94</sup> La mitología cubría y ahogaba el pecado que podía nacer de los ojos, es decir, desde la mirada hacia ciertos sujetos: había una tolerancia social mayor hacia la obscenidad representada en dioses.

Resulta prácticamente imposible desvelar quiénes fueron los modelos que posaron para Giulio Romano (suponiendo que se tratara de dibujos del natural), pero parece interesante remitir a la hipótesis hecha por Lynne Lawner, la cual, al considerar la época y la situación en la que las mujeres vivían descarta a monjas y madres. Quedan así las prostitutas, las cortesanas

---

<sup>94</sup> Sucesivamente, Jacopo Caraglio, a la luz de lo ocurrido, volverá a la vieja y más segura fórmula produciendo la serie *Gli amori degli dei* donde se representarán desnudos, pero en el ámbito de lo lícito, es decir, de lo mitológico quitando, pues, parte de la agresividad sexual presente, en cambio, en los dibujos de Giulio Romano.

de aquel entonces que, más de una vez, Aretino menciona e identifica.<sup>95</sup> Las cortesanas de cierta instrucción y poder eran importantes para la sociedad. Establecida la posible identidad de las mujeres, queda ahora por establecer una hipótesis para los modelos masculinos. Excluidos los villanos y los pobres que no interesaban a las mujeres susodichas, quedan las personas pertenecientes a las clases altas, con posibilidades y, por lo tanto, nobles y miembros de la Iglesia.<sup>96</sup>

Otra lectura interesante, hecha por Lynne Lawner, ve en los *Modos* los residuos de los tarifarios, especie de guías para la elección de los burdeles y de las cortesanas de la época. En efecto, estos catálogos ofrecían informaciones sobre las tarifas, los gustos, las posiciones preferidas y las costumbres personales de estas mujeres.<sup>97</sup> Aretino, conocedor de este material, usa la imaginación y representa a las parejas en el acto sexual, escribe lo que la fantasía y la visión de los *Modos* le dicta, o sea el acto sexual en sí, explicitado en el verso 8 del soneto v cuando escribe: “Finisca in me la mia genealogia”, es decir, “termine conmigo mi genealogía”. Al fin y al cabo reivindica el acto sexual alejado de los fines reproductivos, con el único objetivo de procurar el goce corporal, es decir, el placer por el placer. Representa así una de las realidades de aquel entonces, cuando cortesanas y prelados fornicaban en sus cerradas y secretas habitaciones en las que el dios Príapo y su corresponsivo femenino lo protagonizaban y lo gozaban todo y aquí no puede pasar

<sup>95</sup> Es el caso Angela Greca, célebre cortesana romana, o Lorenzina y Ciabattina- citadas en el soneto XIII- o Beatrice de Bonis, amante de Lorenzo de Médicis, recordada en el soneto siguiente. Estas “honestas” mujeres, frente a las putas pícaras, eran importantes en la sociedad del siglo XVI, ya que no sólo se encargaban de la excitación de los clientes sino también discurrían con éstos de literatura, política, poesía, etc.

<sup>96</sup> Sobre el tema de la identificación de los protagonistas de los sonetos de Aretino véase Lawner (1984:27-30). A este propósito en el soneto XII aparece Ercole Rangoni, noble modenese y caudillo al servicio de los duques de Ferrara, que el escritor, recurriendo a un tópico renacentista, parangona con Marte, despojado de su fuerza por el amor. En el soneto IV se menciona a Rosso, bufón de la corte de papa León X.

<sup>97</sup> Lawner (1984: 31). Utilizando este material fueron escritas obras como *La tariffa delle puttane di Vinegia* de 1535 o *Il trionfo della lussuria di Maestro Pasquino*, por ejemplo.

desapercibida la fuerza del verso que Aretino escribe y que condensa una ideología herética.

Con Aretino las mujeres tienen, por fin, el mismo protagonismo que los hombres: toman la iniciativa, piden cosas, mandan y expresan sus preferencias sexuales. A lo largo de los sonetos encontramos algunos parlamentos<sup>98</sup> pronunciados por mujeres, tales como:

“Mete un dedo en mi culo” (2, 1); “ Y, si no te va el coño, cambia el sitio /que quien no es bujarrón, no es todo un hombre” (2, 7-8); “delante y detrás la aguja cabe” (3, 17); “Si en mi culo la meto por desgracia?” (7, 4); “Un bragazas serías /Si en el coño me lo haces a la antigua:/Si yo hombre fuera no querría crica” (8, 15-17); “ Sí, pero es más grato/La polla por detrás, y no delante” (10, 7-8); “Me la meteré un día en culo, cierto” (13, 7); “Si no, ¿qué paz habría entre él y el culo?”(16, 13)

Aretino subvierte el orden social establecido y, escondiéndose tras las mujeres, lanza dardos hacia sus enemigos y hacia la falsa moral católica. Aretino quiso desvelar lo que con hipocresía se consumaba en las “honestas” alcobas y no lo revela en latín, lengua que no dominaba, sino en vulgar, asegurando su difusión; lo que, en unos casos, significaba la divulgación de la vergüenza y de la corrupción ajena, y allí donde no llegaba la palabra, las imágenes se expresaban mediante un tipo de lenguaje universalmente compartido y reconocido.

---

<sup>98</sup> Se reproduce aquí la traducción castellana de Pablo Luis Ávila.

#### IV.1. Críticas moralistas y recepción

Muchas fueron las críticas que “mancharon” el texto desde el principio y que nos anticipan la manera en la que el texto fue acogido.

Giorgio Vasari, por ejemplo, escribía en 1550:

Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio, in quanti diversi modi, attitudini e posture giacciono i disonesti uomini con le donne, e che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto, in tanto che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo de i disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell' Aretino agl'orecchi: la quale opera fu da Papa Clemente molto biasimata. E se quando ella fu publicata Giulio non fusse già partito per Mantova, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato. E poi che ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione. E n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il papa, non l'avessono scampato. E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo et in cose abominevoli del tutto.<sup>99</sup>

La relevancia de la información contenida en estas líneas radica, en efecto, en el hecho de que proporciona algunos de los pocos indicios que tenemos sobre la recepción de la obra y sobre cómo estas imágenes y sonetos fueron percibidos en el siglo XVI.

---

<sup>99</sup> Vasari, *Vite*, 846. Cito por la edición Newton. Giorgio Vasari habla de veinte hojas lo cual, según la mayoría de los críticos, no se correspondería con los sonetos aretinescos. Todo esto ha hecho pensar que el estudioso se equivocó, puesto que los sonetos que suelen ser considerados aretinescos son 16, así como las figuras correspondientes. Algún dibujo podría haberse perdido o reproponer- bajo otra perspectiva- una misma escena y por esto sucesivamente eliminado en la edición para la prensa donde a cada soneto corresponde sólo una imagen. La cuestión de los sonetos apócrifos hubiese podido dar la luz a ediciones con más de 16 figuras. En efecto, visto que los sonetos se difundieron abundantemente vía clandestina y, por tanto, exentos de control, era muy fácil añadir elementos de esta naturaleza vendiéndolos por aretinescos y es posible que Vasari haya hojeado una de estas ediciones o la de Venecia de 1556 que contaba 20 sonetos.

Giorgio Vasari alude a veinte incisiones pero en realidad Aretino, en sus cartas, se refiere a dieciséis. Posiblemente, el estudioso hojeó una edición que recogía este número o simplemente habló de veinte ilustraciones porque las estampas eróticas solían ser agrupadas bajo esta cifra. Esta fue una tendencia concerniente no sólo a los dibujos sino también a los sonetos, incluso hay ediciones que contienen hasta 31. La recopilación de los sonetos dio lugar a ampliaciones y, de hecho, fueron añadidos otros textos no pertenecientes a Aretino, pero vendidos como si los fuesen, por varias razones.

El renombrado biógrafo no se detiene mucho en describir lo que ocurrió, prefiere realizar una crítica moral basada en la dicotomía entre lo honesto y lo deshonesto. Por otro lado, no dice, como muchos han transmitido, que Giulio Romano se hubiera tenido que marchar a Mantua para evitar la prisión. Es más-como afirma Bette Talvacchia en su importante estudio- no fue penalizado porque los dibujos en sí no eran peligrosos, aunque llegaron a serlo con la imprenta y, por consiguiente, con su multiplicación y difusión.<sup>100</sup> En todo caso, es verosímil que, durante mucho tiempo, la transmisión de los sonetos fuera manuscrita. Aretino, además, nunca habla de su publicación: esto se explicaría con la hipótesis de que la obra fue sacada a la luz después de su muerte y que la edición pirata de 1556 fue la obra de alguien que se lucró con ella y que sacó provecho con el nombre del autor.

La difusión y la recepción de la obra se ligán aquí, más que nunca, a la *forma mentis*, al constructo mental de la época, momento en el cual los límites entre lo público y lo privado eran muy estrictos y determinaban la división entre lo lícito y lo ilícito.<sup>101</sup> Son muchos los testimonios que permiten penetrar

---

<sup>100</sup> Talvacchia (1999: 9).

<sup>101</sup> A la hora de hablar de recepción trato tanto las imágenes como los sonetos, ya que en este caso resulta muy difícil separar las dos partes que, en definitiva, constituyen la obra en su totalidad.

en el pensamiento de los contemporáneos y que muestran claramente la forma de ver y de pensar sobre esta cuestión. Ludovico Dolce, por ejemplo, en su *Dialogo della pittura*, atribuye los dibujos a Rafael y los considera deshonestos y aborda expresamente la relación entre el espacio privado y público.<sup>102</sup> En este diálogo, Aretino (uno de los personajes, detrás del cual se oculta el escritor) aclara el error sobre la autoría de los dibujos y dice:

Io vi potrei rispondere che Raffaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano, suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto o parte disegnate, non le pubblicò nelle piazze né per le chiese, ma vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'intagliò al Baviera. Il quale Marc'Antonio, se non era l'opera mia, sarebbe stato da papa Leone della sua temerità degnamente punito.<sup>103</sup>

De atender a Dolce, el hecho de que las imágenes no se difundieran por la calles o por las iglesias justifica y suaviza el juicio sobre la audacia de los autores, dado que, como explica más adelante, es conveniente mantener cierto decoro en lugares de culto y espacios públicos. Su posición puede entenderse como representativa del parecer de sus contemporáneos.

Sólo con el nuevo *Index* de 1596 y con Clemente VIII se procuró reglamentar la impresión de imágenes licenciosas, pero el esfuerzo no dio frutos. De hecho, una posición censoria excesivamente restrictiva podía ser confundida y vinculada al protestantismo y a la lucha contra las imágenes. Sin embargo, sobre los efectos nocivos de las pinturas lascivas hay muchos testimonios, comenzando por San Agustín o por Catarino Politi y su *De cultu imaginum* (1542), pasando por el teólogo Johannes Molanus, que se desahogó

<sup>102</sup> En su tratado escribe también sobre “quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano”. Se deduce fácilmente, pues, como se percibían ciertas imágenes en aquel entonces, especialmente si son tan manifiestas, es decir públicas. Dolce, *Dialogo della pittura*, 1, 189. Cito por la edición Laterza.

<sup>103</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, 1, 189.



en el *De picturis et imaginibus sacris* de 1570, concretamente en el capítulo titulado “In picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat”, hasta llegar a Gabriele Paleotti y a su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de 1582 o a Gregorio Comanini y al *Figino* de 1591. Dada la relevancia de este texto y de los siguientes conviene citar por extenso:

[...] mentre la sesta Sinodo Costantinopolitana comanda, ch’essendo gli uomini nel libro de’ Proverbii da Salomone avertiti che i loro occhi debbano guardar cose rette, e che con ogni più diligente guardia serbino intatti i lor cuori, poiché i sensi del corpo facilmente spargono le loro cose nell’anima: non si deba per lo avvenire permettere che si facciano tali pitture, che abbaglino gli occhi e corrompano la mente, e destino gli incendii de’ brutti piaceri. La qual cosa volesse Dio che a’ nostri tempi osservata fosse. Ma la maggior parte de’ moderni pittori par quasi che principalmente attenda a formare immagini di cattivi costumi, forse perché loro ne vien più guadagno, mercé di questo nostro corrotto secolo, il quale, come che precipitosamente corra per torte strade, brama appresso gli sproni al vizio e va ricercando ogni occasione di lusingar maggiormente i sensi[...]

Gua. Io non avrei mai creduto che non fosse lecito al pittore il fare alcuna volta imitazione di cattivi costumi, poiché neanche al poeta è tolto di farlo; essendo che i vizii, alla virtù contrapposti, rendono più riguardevole la virtù [...] E vediamo che ancora nelle sacre carte si raccontano pessime azzioni di pessimi uomini, acciò che, poste a fronte con quelle degli ottimi, più per cagione della bruttezza e malvagità loro ci vengano a schifo e sieno da noi maggiormente aborrite. [...] Ma delle cose d’impudicizia o non dee farne imitazione, o, facendola, dee anzi accennare che raccontare; perciocchè tali imitazioni alcun buono effetto non possono partorir negli uomini, pur troppo da sé medesimi inchinati alle carnali immondizie, il che non avviene degli altri vizii, contro a’ quali essi possono più gagliardamente combattere. Del pittore dico ancora il medesimo; perciocchè ben potrà egli, senza rendersi reo di biasimo, rappresentarci alcune figure, le quali imitino costumi o di viltà, o di superbia, o di crudeltà, o d’altri simili vizii; ma non sarà già fuori di colpa e lontano dal rimprovero di mal costumato, se farà pitture che rappresentino azzioni

vituperevoli e disoneste, per le quali n'abbia titillazione di sozzo diletto a seguir nell'anima di chi per ventura le mirerà. Perché, come ho detto, dall'imitazioni d'atti lascivi non può germogliare alcun buon pensiero nelle menti degli uomini; ove dalla contrapposizione degli altri vizi alle virtù può bene avvenire che' l riguardatore di tali immagini più dell'azzioni lodevoli s'innamori. Delle pitture impudiche adunque parlò la Sinodo Costantinopolitana nel divieto che, ella fece del non dipingere immagini corrompitrici de' buoni costumi, non solo ne' tempj, ma in qual si voglia altro luogo[...]<sup>104</sup>

## Y más adelante

Ora, quello che è disdicevole in iscrittura, perché vogliamo noi dubitare che non sia disdicevole in pittura? Vieta il Concilio di Trento il tenere in casa quei libri che trattano (come si dice) *ex professo* e narrano et insegnano cose lascive, dovendosi aver riguardo alla conversazione non sol della fede, ma de' buoni costumi ancora, i quali dalla lezione di simili osceni libri vengon corrotti. E perché non si dovrà fare il medesimo delle pitture impudiche? Quel che si vede non move forse gli animi tanto gagliardamente, quanto quello che s'ode e si legge? Anzi più, dicendo Orazio nella Poetica:

*Segnius irritant animos demissa per aures,  
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
Ipse sibi tradit spectator.*

Giovanni Molano rammemora quello che da non so chi fu scritto d'intorno alle immagini: cioè che, sì come non istà bene che nella famiglia s'odano lascivi ragionamenti, così non conviene che si veggano pitture di poca onestà. Perciochè la pittura tacita è una cosa loquace e che pian piano sdrucchiola nelle menti degli uomini; e che si trovano alcuni, i quali adornano con delizie di disonestà le più segrete parti delle loro case, quasi che alla gioventù manchino gli allettamenti e gli sproni all'impudicizia. «E per qual cagione, dice egli, quelle membra, che tu per vergogna

<sup>104</sup> Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, III, 303-305. Cito per la edición Laterza.

porti nascoste, mostri nude sopra le tavole, e vuoi che stiano del continuo dinanzi agli occhi de' tuoi figliuoli? Parla (dice il medesimo autore) la lingua all'orecchio, e la pittura ragiona all'occhio, e questa è molto più loquace che quella, e spesso fiate discende più profondamente nel petto dell'uomo. Che sto io a dire quanta licenza si vegga ne' segni e nelle pitture? Si dipingono e si rappresentano agli occhi cose, che'l nominarle è bruttissimo». Queste parole e molte altre appresso dice costui, passando a dannare la trascurataggine delle leggi e de' magistrati intorno a' disordini et alle convenevolezze delle pitture, così ne' tempj come ne' pubblici edifici e nelle private case. Né mancano gli esempj de' cattivi effetti di tali immagini disoneste. Scrive Plinio che Apelle dipinse un eroe ignudo; alla qual pittura la natura lo provocò. Di Prassitele ancora si legge che formò la statua di Venere in Gnido di tanta bellezza, che un giovanetto, innamoratosene, vi lasciò di notte tempo macchie dimostratrici della sua troppa sfrenata e pazza libidine [...] Perché adunque altri non prenda occasione dalle immagini di sdruciolare nelle lascivie, dee l'accorto padre di famiglia rifiutar tutte quelle che sono formate ignude e che sono rappresentatrici d'atti impudichi[...] Quanto maggiormente poi dovranno fuggire le figure ignude ne' tempj, ove ogni cosa dee incitare allo spirito?<sup>105</sup>

Asimismo, Gabriele Paleotti in el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* comentaba:

[...]Quello che dalle leggi è proibito che non si ponga in scrittura, parimente non sarà lecito ad essere espresso da uno pittore; poichè, come più volte di spora abbiamo detto secondo l'autorità de' santi dottori, non è altro la pittura, che certa sorte di libro muto e taciturno. E però, sì come le parole, quasi messaggere, portano per le orecchie i concetti nostri ad altri, così la pittura rappresenta per gli occhi le cose da noi significate alla mente altrui; per lo che da' Greci il medesimo nome è attribuito communemente allo scrittore et al pittore. Dunque, essendosi dal sacro Concilio di Tridentino con l'Indice dei libri data buona regola per discernere quali

---

<sup>105</sup> Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, III, 326-328.

siano i libri permessi e quali i proibiti, potrà la istessa servire per norma al conoscere quali siano le pitture da essere seguite o fuggite dal cristiano. Ma perché diverse sono le classi et ordini dei libri, né tutti li non proibiti debbono però essere egualmente abbracciati, essendovene alcuni di materie inutili, altre puerili, altre favolose, altre confuse e male ordinate, e molte totalmente superflue[...].<sup>106</sup>

Giovanni Andrea Gilio hablaba de los desnudos, cuestión viva en aquel entonces y relacionada con la obscenidad:

[...] Ma ben dirò che son state trovate alcune finzioni per cagione de l'onestà, le quali sono lodevoli, e queste lasciare in verun modo non si deono. E queste sono il celare con qualche bel garbo le parti vergognose de le sacre figure; il che Michelagnolo ha fatto al Salvator nostre et a la gloriosa Vergine, et anco a molt'altre figure. Ma n'ha fatte molte, d'uomini e di donne, tutte nude, del che penso che la maggior parte de' riguardanti se ne scandelezzino, anzi che diletto ne piglino[...] Però io dico che, se quelle parti consideriamo in piccoli fanciulletti, non ci scandalizziamo, avendo riguardo a l'innocenza e purità di quelli, senza malizia e peccato, non potendoci per naturale istinto cadere. Ma se le miriamo negli uomini e ne le donne, n'arrega vergogna e scandolo, e più quando le veggiamo in persone et in luoghi ove vedere non si dovrebbe, perché né santi, oltra l'erubescenza, ne dà non so che di rimorso ne l'animo, considerando che que santo non solo ad altri mostre non l'arebbe, ma né anche esso stesso miratele.. Se dunque portiamo quella riverenza ai santi per la santità loro che ciò aborrisce, perché dunque il pittore, contra quella legge della santità e de l'onestà e del decoro, piglia ardire de in contrario ritorcerle con gesti tali sconvenevoli? In questi casi dunque io lodo la finzione et anco coloro che l'usano e con qualche bella finzione celano le parti vergognose a le loro figure e specialmente a le sacre; imitando Apelle, il quale dipingendo l'immagine de lo re Antigono cieco da un occhio, lo fece in profilo, che solo mostrava la parte sana, occultandoli la maculata. E non vale a dire "sono uomini dipinti", perché anco le pitture edificano e scandelezzano. Però io stimerei prudenza del pittore levar via l'occasioni del riso, de

---

<sup>106</sup> Paleotti, *Delle cose che si possono o non possono dipingere*, 268-269. Cito por la edición Laterza.

lo scherno e de lo scandalo”.<sup>107</sup>

Frente a la moralización general de las representaciones pictóricas la libertad del artista muy a menudo contravenía estos dictámenes. De hecho, la producción de Aretino no hace otra cosa que alimentarlos en sentido contrario. La fama de Aretino y de “sus posturas”, no obstante la prohibición, siguió corriendo no sólo en Italia, donde hay muchos testimonios, sino también en Francia y en Inglaterra.<sup>108</sup>

Conviene hacer una digresión y recordar, aunque sea un hecho notorio, que las obras de Aretino terminaron desde el principio (1557) en los *Índices*, acompañando toda la literatura habitualmente definida como “mala”.<sup>109</sup> De todas formas, como casi siempre ocurría, sus textos siguieron circulando, bien gracias al tráfico clandestino, bien bajo el auxilio de pseudónimos como el anagramático Partenio Etiro, o bajo los nombres de otros autores como Luigi Tansillo. También, mediante el *escamotage* de la falsa indicación del lugar de impresión o a través del anonimato. Sus obras licenciosas como los *Razonamientos* o los *Sonetos lujuriosos* circularían, por lo tanto, de forma ilegítima. Además, como recuerda Paul Grendler en su artículo “Printing and Censorship”, el aparato de la censura, en un primer momento, no funcionó muy bien porque se aplicaba de manera discontinua: lo que era lícito bajo un

---

<sup>107</sup> Gilio, *Degli errori de' pittori*, 77-78. Cito por la edición Laterza.

<sup>108</sup> Giovanni Torriano, en 1666, en *Piazza universale di proverbi italiani: Or a common place of Italian Proverbs* explicita estar buscando las obras “de A.” (entre las cuales las Figuras se encuentran, es decir los sonetos lujuriosos) y manifiesta la imposibilidad de hallarlas porque estaban prohibidas. Este dato no hace más que corroborar la notoriedad del autor y de la obra en el siglo XVII. Pero también autores más renombrados tales como Spenser, Milton, Middleton o Donne hablarán de la obra de Aretino.

En la Francia de los siglos XIX-XX Aretino seguirá siendo nombrado y apreciado sobre todo por las obras licenciosas.

<sup>109</sup> En 1557 sólo se prohibieron algunas obras tales como los *Dialoghi*, *Cortigiana*, *Umanità di Cristo* y *Vita di Maria Vergine*. En 1559, en el Índice de Roma, en cambio, el veredicto es: *opera omnia*.

papa o una jurisdicción podía dejar de serlo en otra. El estudioso resume magníficamente en unas pocas líneas la idiosincrasia del período: “[...]one can view the Renaissance as a period of severely limited freedom of expression that was occasionally circumvented, or as an epoch of openness punctuated by crackdowns”.<sup>110</sup>

Las huellas de Aretino en la literatura europea fueron inmensas: estableció modelos y cauces discursivos para el género en lengua vernacular (el diálogo de cortesanas, el diálogo propedéutico al vicio, la personificación de los genitales). La literatura del xvii y las escuelas libertinas del siglo xviii se alimentan de sus diálogos de cortesanas y de los elementos escatológicos.<sup>111</sup>

En lo referente a las huellas dejadas por Aretino, merece la pena mencionar a Pedro de Bourdeille, abad de Brantôme que, en el siglo xvi escribió las *Damas Galantes*, un vasto tratado sobre el amor. En este texto habla de las implicaciones de los preceptos de Aretino, de su efectiva repercusión en las conductas (repercusión real, temida o imaginada) y de la idea de que el texto conduce a la lujuria:

[...] Per di più, e quel ch'è peggio, questi mariti insegnano alle loro mogli, e ciò avviene nel proprio letto, mille lubricità, mille nuovi modi lussuriosi, mille giochi e astuzie, e praticano con lori i tremendi insegnamenti dell' Aretino; in maniera che, da una scintilla ch'esse hanno in corpo, ne generano cento, e le rendono lubriche[...].<sup>112</sup>

Y más adelante

---

<sup>110</sup> Grendler, *Printing and Censorship*, 41. Cito por la edición Cambridge.

<sup>111</sup> Notorias, a este propósito, son las siguientes obras: la *Sátira Sotádica* (1649), falsamente atribuida a la humanista Luisa Sigea y probablemente escrita por Nicolas Chorier; *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais; las *Priapées* de Maynard, poemas publicados por primera vez en 1864; *Le cabinet satyrique* de 1632, compendio de poemas considerados entre los mejores textos de la literatura erótica francesa y los *Bijoux indiscrets* de Diderot.

<sup>112</sup> Brantôme, *Le dame galanti*, 49. Cito por la edición Adelphi.

[...] Tutte queste forme e posizioni sono odiose a Dio, epperò San Gerolamo dice: “Colui che si dimostra più amante depravato della propria moglie che marito, è adultero e peccatore”. E, dappoichè alcuni dottori ecclesiastici hanno parlato di ciò, ripeterò brevemente la frase in latino, tanto più che gli stessi dottori non hanno voluta tradurla in francese “*Excessus*, essi dicono, *conjugum fit, quando uxor cognoscitur ante retro stando, sedendo in latere, et mulier super virum*” [Havvi eccesso tra i coniugi quando si conosca la sposa standole in piedi davanti o di dietro, sedendole di fianco e con la donna sopra l'uomo]; come questo scherzetto che ho letto altre volte: “*In prato viridi monialem ludere vidi cum monacho leviter, ille sub, illa super* [Ho visto su un verde prato una monaca giocare con un monaco, lui sotto, lei sopra]”

Certuni assicurano che la donna non può concepire quando si pone in altro modo. Cionondimeno alcune donne asseriscono di concepire più facilmente nelle posture mostruose, contro natura e strane che in quelle naturali e comuni considerato che in quelle risentono maggior piacere; oppure, come dice il poeta, quando si pongono *more canino*, il che è odioso; tuttavia le donne incinte usano a quel modo, per non guastarsi l'utero. Altri dottori sostengono che qualsiasi forma è lecita e che *semen ejaculetur in matricem mulieris, et quomodocunque uxor conoscatur, si vir ejaculetur semen in matricem, non est peccatum mortale* [A condizione che il seme venga eiaculato nella matrice- e in qualunque modo si conosca la propria moglie, se l'uomo eiacula nella matrice- non vi è peccato mortale]. Troverete queste dispute nella *Summa Benedicti*, dotto cordigliero che con molta dottrina scrisse intorno ai peccati, dimostrando di avere molto veduto e molto letto[...]<sup>113</sup>

Estos fragmentos brindan la ocasión para adentrarse y detenerse en el pensamiento eclesiástico con respecto a un tema tan delicado como éste. El discurso sobre las posiciones cónsonas y lícitas entre marido y mujer es, en efecto, un asunto largamente debatido por la Iglesia; y en el texto del abad, Aretino no es más que un mero pretexto para tratar el tema.

La esfera de la sexualidad fue siempre sumamente vigilada por la Iglesia

<sup>113</sup> Brantôme, *Le dame galanti*, 56-57.

que decretaba lo que era lícito y lo que no estaba permitido. Dentro del matrimonio había ciertos tipos de uniones y posturas que se consideraban sancionables. Tomás de Aquino es una referencia en esta materia y, en efecto, en la *Suma Teológica* (II-IIae c. 154) habla de la lujuria haciendo una clasificación concerniente a los vicios *contra naturam*. Para él, el pecado de la lujuria consiste en una deformidad especial del acto venéreo que

[...] puede proceder de dos principios. Ante todo, de la oposición a la recta razón, motivo en que convienen todos los vicios. Y en segundo término, de la oposición especial que dice al orden natural del acto venéreo dentro de la especie humana. A este vicio, y en este orden, se denomina vicio contra la naturaleza. El modo de realizarlo puede ser múltiple. Primeramente se da cuando, sin coito carnal, por puro placer venéreo, se procura la polución; esto pertenece al vicio de “inmundicia”, que también se llama “molicie”. En segundo lugar, si el coito se realiza con seres de diversa especie; esto se llama “bestialidad”. En tercer término, si se realiza con uno del mismo sexo, por ejemplo, de hombre con hombre o de mujer con mujer; este vicio se llama “sodomítico”. Y, por fin, si no se observa el modo correcto de realizar el acto humano, sea introduciendo instrumentos de placer, sea empleando otras formas bestiales y monstruosas de pecado[...].<sup>114</sup>

Estos principios van en contra del placer sexual que describe Aretino así como de las posiciones “perversas” y tenidas por pecaminosas por la moral católica. En términos generales, la posición aceptada por la Iglesia es aquella en la que la mujer permanece acostada con el hombre encima. La única imagen que puede representar este tipo de posición es la núm. 3 (véase el Apéndice), aunque el miembro masculino salte demasiado a la vista y sea, por lo tanto, excesivamente evidente. De aquí el adjetivo *deshonesto* aplicado tanto a las imágenes como a los sonetos, ya que se explicitaban posturas que se

---

<sup>114</sup> Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, x, 236-237. Cito por la edición La Católica.



alejaban demasiado de lo que la Iglesia permitía.

Es evidente además, que el lenguaje que glosa e interpreta dichas imágenes es muy audaz. Aretino no cubre, descubre; no tapa, destapa; no cierra, abre.

Los *Modos* permanecieron manuscritos, por lo tanto, durante mucho tiempo. Es esta la suerte más común de la literatura erótica preilustrada. Posteriormente, empezaron a ser editados de forma clandestina. Por tanto, el nombre del autor, eliminado de las obras serias, quedaba relegado sólo a las deshonestas, escandalosas y vulgares, lo que aumentó su mala fama y oscureció sus virtudes. Su nombre fue utilizado para divulgar obras peligrosas, y llegó a ser la cabeza de turco de la prensa clandestina, siendo numerosos los textos que se le atribuyeron.<sup>115</sup> Su inmoralidad se extendía así a todos sus escritos, caracterizados, principalmente, por la libertad expresiva y la creatividad que contaminarían su producción desde el principio, es decir desde los primeros pasquines y pronósticos.

A pesar de las críticas y de la censura, los sonetos circularon y Aretino volvió a ser apreciado en el siglo XVIII, sobre todo en Francia, donde fueron numerosas las ediciones de sus sonetos licenciosos, habitualmente presentes en misceláneas que recopilaban obras de la misma naturaleza. En el siglo sucesivo, su obra fue ponderada por autores del calibre de Oscar Wilde y Guillaume Apollinaire.

El estudioso italiano Fiorenzo Bernasconi investigó los testimonios sobre la obra de Aretino y su estudio se revela como fundamental en este contexto. Entre las ediciones supervivientes, además de la ya analizada de

---

<sup>115</sup> Entre los cuales se encuentra el *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del padre Siceo, con la diceria dei nasi, De tribus impostoribus* o el *Ragionamento delo Zoppino fatto frate*.

1527, merece la pena citar la de Venecia de 1556, probablemente falsificada por algún tipógrafo deseoso de sacar algún provecho económico. Esta edición es, sin embargo, relevante, ya que es una de las más antiguas y la única que transmite el texto sin otras obras del autor.<sup>116</sup> Después del siglo xvi, reencontramos algunas ediciones en los siglos xviii-xix como la de Ancona de 1735; las tres ediciones parisinas (1757, 1792 y 1882); una veneciana (1779) y dos romanas (1886<sup>117</sup>; 1899). Posteriormente, en el siglo xx, existe una edición francesa de 1904 y las romanas de 1966 y 1980<sup>118</sup>.

En lo que concierne a España, el eco y la difusión clandestina de Aretino y de los *Sonetos* está aún por estudiar. En lo que respecta a las traducciones de los sonetos habrá que esperar hasta el siglo xx para tener acceso a versiones tales como la de Bergua (1933, 1978); Merlo y Lawner<sup>119</sup> (1990); Villena (1991); Ávila (1999) y un anónimo que en 1992 se encarga de la traducción catalana. Por todo esto cabe suponer, o mejor, aseverar, que entre 1556 y 1735 la transmisión de los sonetos sólo ocurrió de forma clandestina y por vías transversales. Las copias, probablemente en manos privadas, se quedaron en la tumba de la privacidad.

---

<sup>116</sup> Habitualmente los sonetos se mezclan a los *Dudas amorosas* y a otras obras del autor. Anterior a esta edición de 1556 se colocaría la famosa de Walter Toscanini, que, desafortunadamente, no tiene el frontispicio, por lo cual no se puede establecer ni la fecha ni el lugar de publicación. Además falta la hoja Aiiii correspondiente al v y al vi soneto con las respectivas ilustraciones. El ejemplar sin embargo, como ya hemos recordado, contiene otras obras no aretinescas de temática similar.

<sup>117</sup> Se trata de una edición con una tirada en 150 ejemplares y en cuyo prefacio, firmado por el editor, se lee: “[...] el cual librito se te recomienda a ti, oh amigo bibliófilo lector, para que tú lo leas en cualquier momento de recreo y hagas que nazca espontánea en los labios la carcajada que aprovecha, consérvalo como corresponde a una persona de tu rango, cual cosa rarísima, y tenlo, como dicta la razón, lejos de ojos inocentes (¡Ay de mí, demasiado raros!)”.

<sup>118</sup> Estas ediciones difieren en el número de los sonetos y en el criterio de agrupación de los mismos.

<sup>119</sup> Al principio de esta edición se lee “La lectura de este libro no está recomendada a menores de 16 años”.



## CONCLUSIONES

Las *Confabulationes* y los *Modos* proceden de plumas distintas y fueron escritos en diferentes períodos del Renacimiento, sin embargo, ambas obras tienen varios y significativos aspectos en común. En primer lugar, las une su contenido obsceno y su crítica a la hipocresía moral de la sociedad contemporánea y, muy en especial, del clero a través de la representación más o menos humorística, mordaz o cruda de las costumbres lascivas de los estamentos sociales más respetables. La censura eclesiástica no tardó, por ello, en considerar que ambas obras corrompían la moral y las costumbres de los lectores y erosionaban la autoridad de la Iglesia.

Así, las *Confabulationes* de Poggio Bracciolini permanecieron en los índices desde 1546, mientras que la obra completa de Pietro Aretino pasó a engrosarlos a partir de 1559. La promulgación, en 1564, de la regla séptima del índice de Trento, que prohibió la lectura de cualquier texto que tratase materias lascivas, contribuyó decisivamente a convertir las obras de Poggio y Aretino en casos paradigmáticos de la literatura obscena que la censura se había propuesto perseguir. Por sus contenidos e intenciones y por su inclusión en los índices, ambas obras tuvieron una transmisión manuscrita e impresa complicada. No obstante, tanto las *Confabulationes* como los *Sonetos lujuriosos* suscitaron mucho interés en el público lector coetáneo, que probablemente contribuyó a aumentar la circulación de las obras al propagar sus atractivos de boca en boca. Tampoco debe descartarse que su condición de “malos libros”, o de libros prohibidos, estimulase la curiosidad de los lectores.

En cualquier caso, las facecias y los sonetos se dieron a conocer tanto en Italia como en Europa por distintas vías y en formas diversas: circularon en ediciones autorizadas hasta su prohibición, se estamparon más allá de los

dominios de la censura eclesiástica, sin indicación de lugar, impresor o autor y se difundieron clandestinamente bajo pseudónimo; aparecieron impresas como obras exentas y, en unos casos de manera fragmentaria, en otros íntegramente, se divulgaron insertas en colectáneas ajenas. También de manera parcial o completa, los textos de Poggio y Aretino fueron traducidos a varios idiomas, y fueron comentados, imitados y reutilizados con distintos grados de reelaboración y finalidades diversas no sólo durante el Renacimiento, sino también en los siglos posteriores. A pesar de su presencia en los índices de libros prohibidos y de las críticas recibidas por parte de moralistas, ambas obras gozaron de una extraordinaria difusión internacional durante la Edad Moderna y ejercieron una influencia determinante en la tradición de la literatura erótica y, más específicamente, en la configuración de sus respectivos géneros, la facecia y el diálogo de cortesanas, para los que se erigieron en textos modélicos.

Como hemos visto en este ensayo, la cultura literaria de la primera Edad Moderna pone de manifiesto que la censura de libros actuó de distintas formas, no sólo mediante la prohibición de los autores y las lecturas consignados en los índices y no únicamente con el propósito de acabar con la presencia de ciertas obras.

La historia editorial de las *Confabulationes* de Poggio ilustra con singular claridad los efectos de la práctica censoria y de sus vicisitudes. Las facecias fueron duramente criticadas por influyentes escritores moralistas por su indecencia e irreverencia hacia la Iglesia, condenas que propiciaron su inclusión en los índices de libros prohibidos. Sin embargo, quizá en parte gracias a su forma literaria, esto es, a su condición de texto abierto, misceláneo y acumulativo, la obra de Poggio consentía cierto margen de intervención y se adecuó especialmente a las pretensiones de la expurgación textual, una medida

con que la censura pretendía controlar la lectura de una obra sin tener, por ello, que eliminarla del mercado editorial o que producir una nueva obra que la sustituyera y cumpliera sus mismas funciones.

Al tratarse de una intervención selectiva en el texto, la expurgación revela que existe una cierta contigüidad ideológica y material o tecnológica entre la censura y prácticas muy comunes de mediación literaria, como la traducción y la reescritura. La traducción francesa de las facecias de Poggio elaborada por Guillaume Tardif a finales del siglo xv constituye un caso ejemplar de tales conexiones, al poner de manifiesto cómo la crítica, la condena y la expurgación de una obra puede fijar los términos en que ésta se versiona a otra lengua y para otro público. Como hemos tenido ocasión de comprobar, Tardif presenta su obra como una traducción de las facecias, pero muy pronto el lector advierte que está ante el resultado de un ejercicio de reescritura más completo. El rehacimiento del texto original que lleva a cabo Tardif pretende actualizar las facecias y adecuarlas a los gustos y expectativas de una nueva época y de un público lector distinto al que previó Poggio, pero el uso recurrente de algunas estrategias de reescritura, como la suavización del lenguaje y la inserción de moralejas en los relatos, acusa sin duda los efectos de las críticas moralistas a la obra original y la presión de la censura eclesiástica. Las características de la traducción de Tardif no pueden entenderse sin la mediación de la censura del original, que se revela, así, como una forma de intervención textual que consigue controlar también la producción de los textos derivados de la obra prohibida o expurgada y propicia que sus autores, o divulgadores, adopten estrategias de autocensura preventiva que, en casos como el de Tardif, redundan en beneficio propio, puesto que facilitaron que su versión se reeditara en varias ocasiones hasta el siglo xvii.

La versión castellana de 1547 de *El Coloquio de las damas* de Pietro Aretino constituye un caso análogo al de Tardif: como hemos visto, su traductor, Fernán Xuárez, expurgó el texto original, cambió algunos de sus nombres y sentencias y adaptó su estilo para adecuar el coloquio a las expectativas de un público al que, según Xuárez, una versión más cercana al original habría escandalizado por su manifiesta deshonestidad. Así, aunque las críticas y condenas a la indecencia de Aretino no suponen una censura directa del texto original, sin duda influyen en su recepción y difusión, mediada, en el caso de *El Coloquio de las damas*, por una traducción que entraña una actividad censoria como el expurgo y una reescritura guiada por criterios de decoro moral.

La intervención de la censura en el caso de los *Dieciséis Modos* fue mucho más contundente puesto que se propuso prohibir la obra en su totalidad y eliminarla de la cultura literaria quinientista. No había, en los sonetos de Aretino, aspectos que pudieran prestar el texto a lecturas y expurgos que lo rehabilitaran parcialmente. La comicidad y la diversidad de anécdotas de las facecias de Poggio Bracciolini podían contribuir a confundir sus intenciones y a camuflar sus materias obscenas, pero en los *Modos* la representación de actos sexuales lascivos es el tema central, y se ofrece de una forma explícita al lector, con un estilo crudo y realista. No hay lugar, en los sonetos y en las ilustraciones de Giulio Romano, para la tolerancia que podía merecer la obscenidad de los desnudos representados en obras de temas divinos y mitológicos, al confiar los moralistas en que el contexto fabuloso y sagrado “vistiese” los desnudos y distrajera la mirada del lector y del espectador de la materia lasciva. Las escenas que describe Aretino están protagonizadas por personajes corrientes que gozan practicando el sexo en posturas que la Iglesia considera ilícitas y antinaturales (incluso en el seno del

matrimonio) y que disfrutaran de prácticas condenadas como la sodomía. Los textos sirven para denunciar la falsa moral de los clérigos aficionados al trato con prostitutas y para vindicar el sexo por placer, no subordinados a finalidades reproductivas. Más peligrosa se revela la obra, si cabe, a los ojos de la censura, y más necesaria, por ello, su prohibición, al estar escrita en vulgar y contar con ilustraciones, rasgos que favorecen su capacidad de difusión y su eficacia en la propagación de las críticas a la Iglesia y de ejemplos de prácticas y posturas sexuales indecentes. Los temores de los censores no eran infundados, puesto que la persecución de la obra no evitó que los diseños de Romano se reprodujeran en espacios públicos (multiplicando, así, sus espectadores potenciales), ni que los sonetos dieran pie a la compilación y difusión de textos que trataban de asuntos afines.

La historia de las obras de Poggio Bracciolini y de Pietro Aretino en la primera Edad Moderna pone de manifiesto que la censura participa de manera significativa y compleja en la difusión y recepción de la literatura obscena y anticlerical y en su concepción misma. Como hemos visto, los casos de Poggio y Aretino evidencian la eficacia de los mecanismos de supresión y control de la literatura erótica, atestiguada por la inclusión sistemática de las obras en los índices, tanto en versión original como traducida, y por la desaparición casi completa de los ejemplares de los *Sonetos lujuriosos* de Aretino. Sin embargo, el estudio de estos casos también demuestra que la intervención de la censura no implica necesariamente la voluntad de suprimir una obra, ni comporta que en efecto un texto deje de circular cuando éste es su propósito. El análisis revela también que la actuación de la censura no se limita a la prohibición y al expurgo, puesto que en ocasiones las críticas y condenas de una obra alcanzan a determinar las formas en el que el texto original se reproduce mediante versiones e imitaciones. Asimismo, la persecución y el



control de los peligros de la representación de la obscenidad, al crear reglas específicas para prohibirla y expurgarla y al aplicarse de forma recurrente a obras como las *Confabulationes* y los *Modos*, contribuye a construir una idea de la literatura erótica, o cuanto menos a precisar los términos conceptuales del género y a sancionar sus modelos textuales y su tradición. En este sentido, la historia de la literatura obscena adquiere, a su vez, un papel importante en la historia de la censura de libros de la primera modernidad al erigirse en género emblemático del peligro que los libros entrañan para las costumbres y la moral de la ciudadanía. Se trata de un género peligroso que exige la formulación de reglas *ad hoc*, como la séptima del Índice tridentino, y que, al transmitirse, con frecuencia, en compañía de ilustraciones impúdicas y deshonestas, fuerza a la censura contrarreformista a reglamentar la impresión de imágenes.

Las obras de Poggio y Aretino constituyen los dos textos más representativos de la literatura obscena, inmoral y anticlerical del Renacimiento. Su fortuna está estrechamente vinculada a la acción de la censura, que de forma directa e indirecta las sometió a prohibiciones, cortes, modificaciones y acérrimas críticas. A pesar de todo, las *Confabulationes* y los *Sonetos* han llegado hasta nuestros días sin que su agudeza, sentido del humor y atrevimiento hayan dejado de generar un gran interés en el público lector y de ejercer una influencia crucial en el desarrollo de la literatura erótica moderna.

## APÉNDICE<sup>120</sup>

---

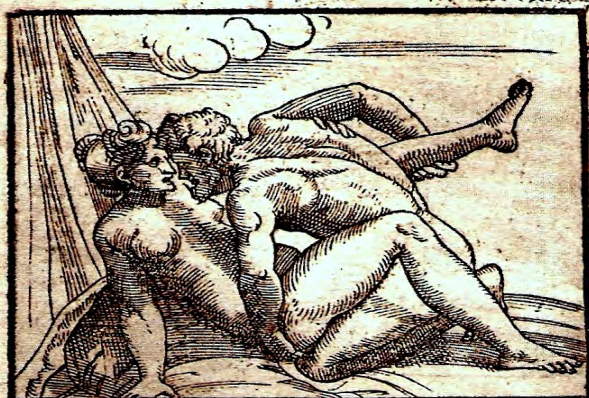
<sup>120</sup> Este apéndice contiene las ilustraciones comentadas por Aretino y proceden de la edición bilingüe de Pablo Luis Ávila. Es la reproducción en facsímil del original del siglo xvi. Se adjuntan también los nueve fragmentos de los dibujos de Giulio Romano, conservados en la British Library y en este caso procedentes de la edición de Lynne Lawner. Recuérdese que el ejemplar carece del folio A<sub>1</sub> y del folio A<sub>4</sub>.



**F**ottiamci aniuua mia, fottiamci presto  
 Poi che tutti per fottier nati siamo  
 È fetu il cazzo adori, io la potta amo  
 È saria il mondo un cazzo senza questo;  
 E se post mortem fottier fuss'houesto  
 Direi tanto fottiam, che ci moriamo  
 Per fottier poi de la Eua, e' Adamo  
 Che trouaro il morir si dishonesto;  
 Veramente glié uer, che s'i fuffanti  
 Non mangiauau quel pomo iraditore  
 Io sò che si sfoiaunno gli amanti,  
 Ma lasciamo ir le ciancie, e' in s'iro al core  
 Ficcamì il cazzo, e fa ch'im si schianti  
 L'anima, che'n su'l cazzo hor nasce hor more  
 E s'è possibil fore,  
 Non mi tener la potta i coglioni  
 D'ogni piacer fottuto testimoni,

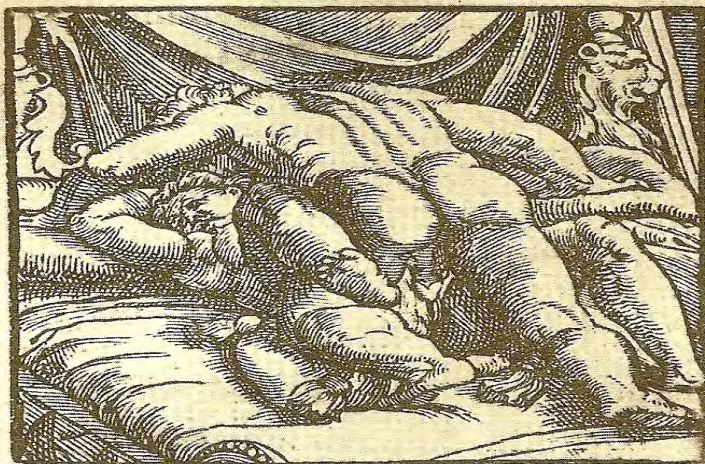
A ii

De esta posición existen tres estampas de la incisión original de Marcantonio Raimondi. La presente xilografía se basa en ellas.



**M**ettimi uu dito in cul caro uecchione  
 E spingi dentro il cazzo apoco apoco  
 Alza ben questa gamba, e fa buon gioco  
 Poi mena senza far reputatione;  
 Che per mia fe qdesto è, miglior boccone  
 Che mangiar il pan unto apresso il foco  
 E s'in potta ti spiace, muta loco  
 C'huomo non e, chi non è bugerone;  
 In potta io ue'l farò questa fiata,  
 E, in cul quest'altra, e'n potta, e'n culo il cazzo  
 Me fara lieto, e uoi lieta, e beata;  
 E chi uol esser gran maestro e pazzo  
 Che proprio e un uccel perde giornata  
 Che d'altro, che di fotter ha solazzo,  
 E crepi nel palazzo  
 Ser eortigiano, e' aspetti, che'l tal moya,  
 Ch'io per me penso sol trarmi la foia





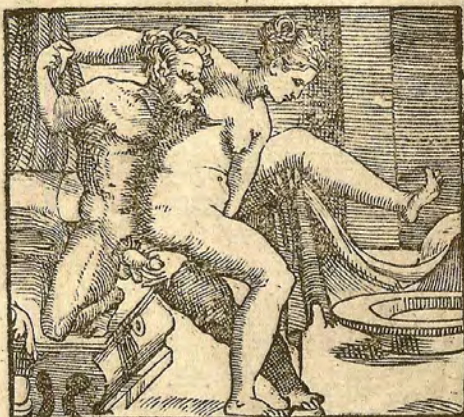
**Q**uesto cazzo uoglio io, non un thesoro  
 Quest, è colui, ch'è puo far felice  
 Quest'è un cazzo proprio da Imperatrice  
 Questa gemma ual più, ch'un pozzo d'oro,  
 Obimè cazzo aiutami ch'io moro  
 E troua ben la foia in la matrice  
 In fine un cazzo piccol si disdice  
 S'in la potta offeruar uole il decoro,  
 Patrona mia uoi dite ben il uero  
 Che chi ha picciol cazzo & in potto fotta  
 Meriteria d'acqua fredda un cristero,  
 Chi n'ha poco in cul fotta di, e not'e  
 Ma chi l'ha, com'io spietato e fiere  
 Sbizzariscasi sempre nelle potte  
 Glie ucr, ma noi slam ghiotte  
 Del cazzo tanto, e tanto ci par lieto  
 Che terremmo la gugia innanzi e drite



**Q**uest'è pur un bel cazzo, e lungho e grosso.  
 Deb( se m'hai cara lasciame'l uedere  
 Vegliam provar se potete tenere  
 Questo cazzo in la potta, e me adosso,  
 Come s'io vo provar? come s'io posso?  
 Più tèslo questo, che mangiar ò bere  
 Ma s'io ui frango poi stando a giacere  
 Farou malit' tu hai'l pensier del Rosso  
 Gettati pur nel letto, ò ne lo spazzo  
 Sopra di me, che se marphorio fosse  
 O un gigante n'haurò maggior solazzo  
 Pur che mi tocchi le midolle, e l'osse  
 Con questo tr. o si uenerabil cazzo  
 Che guarisce le potte da la tosse  
 Aprite ben le co'se  
 Che potran de le donne esfer uedute  
 Vestite meglio sì, ma non fottute

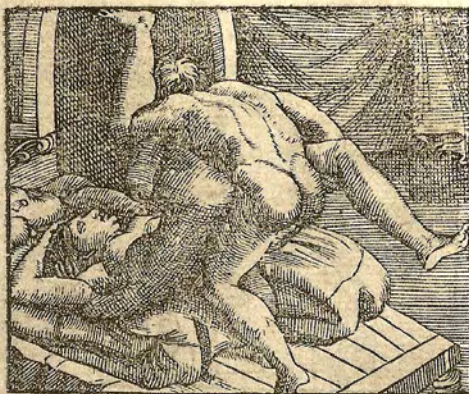
Algunas partes de estas figuras aparecen en dos fragmentos de las incisiones de la British Library.





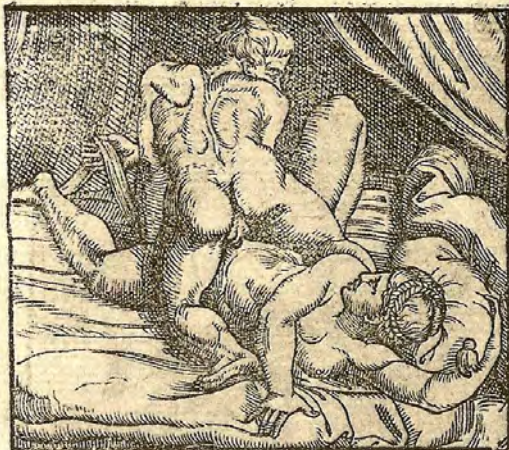
**O**L metterete uoi di tel di gratia,  
 Dietro, o dinanzi: io lo uorei sapere.  
 Perche farotti io forse dispiacere,  
 Sen' l'cul me lo caccio per disgratia?  
 Madonna nò, perche la potta satia  
 Il cazzo sì, ch'ei n'ha poco piacere,  
 Ma nel ch'io faccio, il fo per non parere  
 Vn frate Mariano uerbi gratia.  
 Ma poi, che'l cazzo in cul tutto uolete,  
 Come uogliono i grandi, io son contento,  
 Che uoi fate del mio cio che uolete;  
 E pigliatel' con man, mettetel' drento,  
 Che tanto utile al corpo il trouarcte,  
 Quanto c'hà gli amalati l'argomento;  
 Et io tal gar dio sci to.  
 A sentir il mio cazzo in mano a uoi,  
 Ch'io moriro, se ci fottiam fra noi;

B



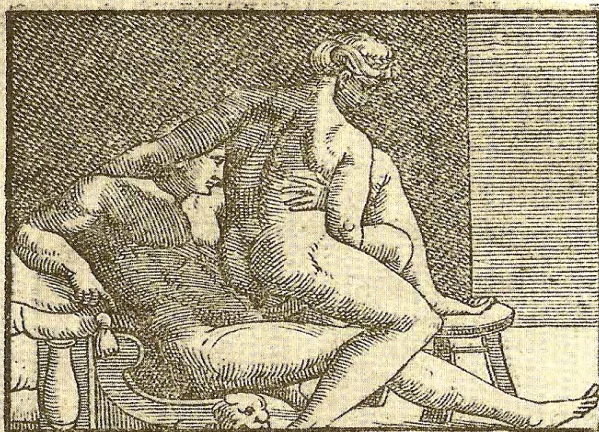
**E** Saria pur una coglioneria  
 Essendo in potestà mia fotterui adesso,  
 Hauerui il cazzo nella potta messo,  
 Del cul non uui facendo carestia;  
 I inisca in me la mia genealogia,  
 Ch'io uo fotterui dietro spesso spesso,  
 Per gli e differente il tondo, e' l'fesso  
 Come l'acquato da la maluagia;  
 Fottimi, e fa di me cio, che tu uoi,  
 Et in potta in cul, che me ne curo poco,  
 Doue, che tu ti faccia i fatti tupi;  
 Ch'io per me ne la potta, e' in cul ho'l foco.  
 Et quanti cazzo han muli, asini, e buoi,  
 Non scemariano a la mia foia un poco;  
 Poi saresti un da poco  
 A farme'l ne la potta a usanza antica;  
 Che s' un huomo foss' io non uorrei fica;





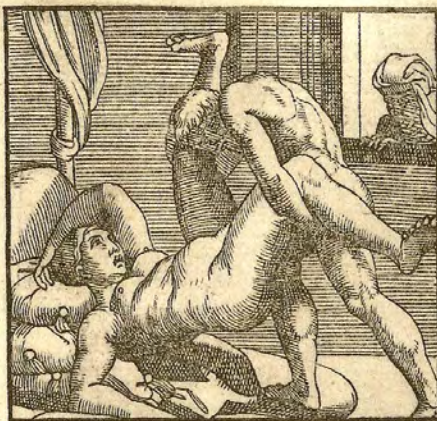
**T** V m'ha'l cazzo in la potta, e'l cul mi uedi,  
 Et io ueggio il tuo cul, com'egli è fatto,  
 Ma tu potresti dir, ch'io son un matto,  
 Perche io tengo le mani, u'stanno i piedi;  
 Ma s'a cote sto modo fotter credi  
 Sei una bestia, e non ti uerra fatto,  
 Perche assai meglio nel fotter m'addatto,  
 Quando co'l petto su'l mio petto siedis;  
 Io ui vo fotter per lettera comare,  
 E uoglin farui al cul tante mammine  
 Con le dita, co'l cazzo, e co'l menare,  
 Che sentirete un piacer senza fine,  
 Vn non so che piu dolce, che'l grattarc,  
 Da Dee, da Duchesse, e da Regine,  
 E mi direte al fine  
 Che son un ualent'huomo in tal mistiero,  
 Ma d'hauer poco cazzo io mi dispicro:

B ii

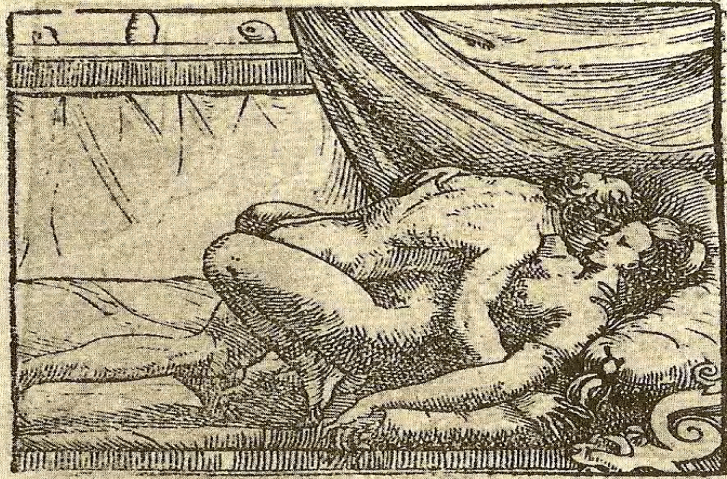


**I** O'luoglio in cul tu mi perdonerai,  
 O donna io non uo far questo peccato:  
 Perche quest'è un cibo da prelato;  
 C'hanno il gusto perduto sempre mai;  
 Deh mettil qui, non farò, si farai  
 Perche non s'usa plu dal' altro lato,  
 Idest in potta: si, ma gli è piu grato  
 Il cazzo dietro, che dinanzi assai;  
 Da uoi lasciar mi uoglio consigliare,  
 Il cazzo e uostro, e s'ei ui piace tanto,  
 Com'a cazzo gli haueate a comandare,  
 Io l'accetto ben mio, spingul da canto,  
 Piu la, piu giu, ei c'è senza sputare;  
 O cazzo buon compagno, o cazzo santto.  
 To gliete'l tutto quanto,  
 Io l'ho tolto entro piu, che uolentiere,  
 Ma starni un'anno ci uorre a sedere,



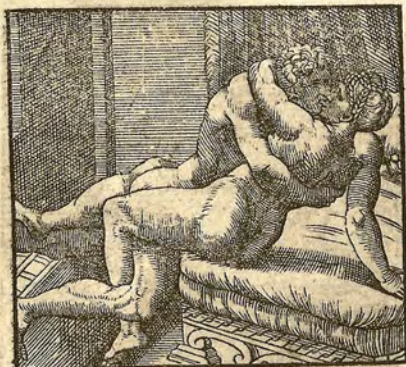


**A** Pri le coscie, accio ch'io ueggia bene  
 Il tuo bel culo, e ia tua porta in uiso,  
 Culo da compire un pare un paradiso,  
 Potta, eh' i cori stilla per le rene;  
 Mentre, ch'io uagheggio, egli mi uiene  
 Capriccio di basciarui a l'improuiso,  
 E mi par esser piu bel, che Narciso  
 Nel specchio, che'l mio cazzo allegro tiene;  
 Ahi ribalda, ahi ribaldo, in terra, e' in letto  
 Io ti ueggio puttana, e' apparecchia  
 Ch'io ti rompa due costole del petto;  
 Io te n'incaco franciosata uecchia,  
 Che per questo piacer plusquamperfetto  
 Entrarei in un pozzo senza secchia,  
 E non si troua pecchia  
 G'iotta d'i fior com'io, d'un nobil cazzo,  
 E no' i prouo ancho, e per mirarlo sguazzo;

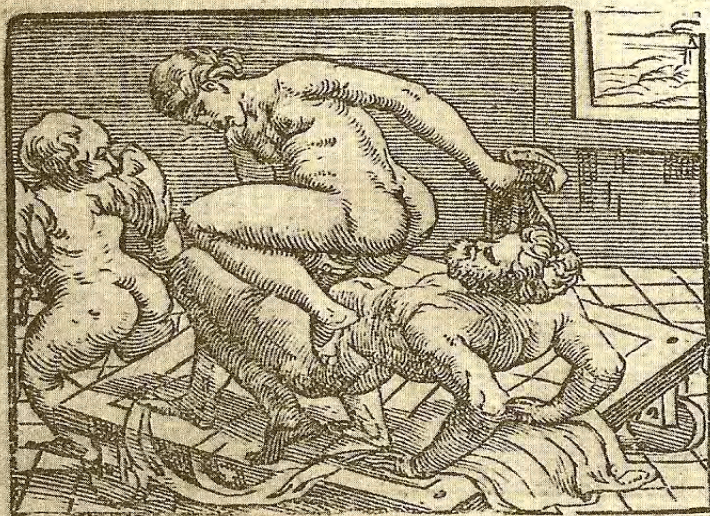


**M**'Arte malatestissimo poltrone  
 Così sotto una donna non si reca:  
 E non si fotte Venere a la ceca  
 Con assai furia, e poca discretione,  
 Io non son Marte, io son Hercol Rangone,  
 E sotto uoi, che sete Angela Greca,  
 E s'io hauesse qui la mia ribeca,  
 Vi suonerei fotendo una canzone;  
 E uoi signora mia dolce consorte  
 Su la potta ballar fareste il cazzo  
 Menando il culo, e in su spingendo forte,  
 Signor si, che con uoi fottendo squazzo,  
 Ma temo Amor, che non mi dia la morte;  
 Con le uostre armi, essendo putto e pazzo;  
 Cupido e mio ragazzo,  
 E uostro figlio, e guarda l'arme mia  
 Per sacrarle a la Dea poltronaria,





**D** Ammi la lingua, e apponta i piedi al muro.  
 Stringe le coscie, e ticiu mi stretto stretto,  
 Lasciateu' aruerfo su'l letto  
 Che d'altro che di fotter, non mi euro;  
**A**hi traditor tu hai, che cazzo duro,  
 O come su la potta ci confetto,  
 Vn di tormelo in culo ti prometto,  
 E di farlo uscir netto l'assicuro;  
**I**o ui ri gratio cara lorenzina.  
 Mi: forzero seruirui, ma spingete  
 Spingete, come fa la ciabattina  
 Io farò adesso, e uoi quando sarete?  
 Adesso, dammi tutta la lenguina,  
 Ch'io moro, e io, e uoi cagion ne sete,  
 Adunq; compirete  
 Adesso, adesso faccio signor mio,  
 Adesso hò fatto, e io, Abime, o Dio,

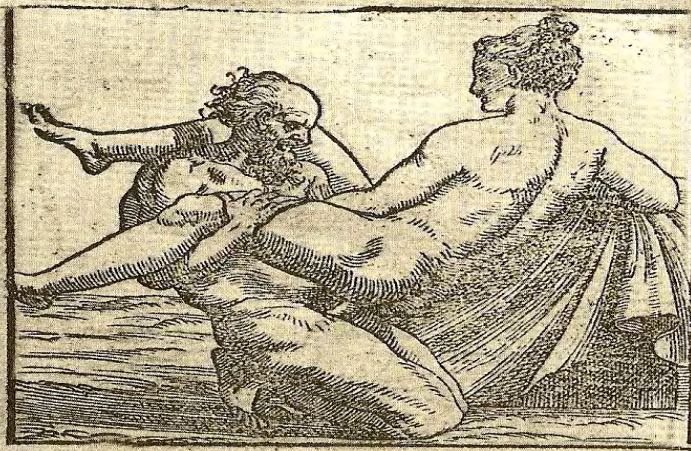


**N**on tirar futtutelo di Cupido  
 La carriola, firmati bis mul o  
 Ch'io uó fotter in potta, e non in culo  
 Costei, che mi to'l cazzo, e me ne rido;  
 E ne le braccia, e ne le gambe mi fido,  
 E si disconcio sto, e non t'adulo,  
 Che ci morrebbe a starci un' hora un mulo,  
 E però tanto co' l'eul soffio e grido;  
 E se uoi Beatrice stentar faccio  
 Perdonar mi douete, perch'io mostro  
 Che fottendo a disfaggio mi disfaccio,  
 E se non, ch'io mi specchio nel cul uostro  
 Stando sospeso in l'uno e' n'l'altro braccio  
 Mai non si finirebbe il fatto nostro,  
 O, eul di latte, e d'ostro  
 Se non ch'io son per mirarti di uena,  
 Non mi starebbe il cazzo dritto à pena;





**M**iri ciascuno à cui ch'auando duole  
 L'esser sturbato da sì dolce impresa  
 Costui, ch' a simil termin non pesa  
 Portarla uia fottendo ouunque uuole  
 E senza gir cercando ne le schole  
 Per saper uerbi gratia à la dislesa  
 Far ben quel fatto, impari senza spesa  
 Quà che fottèr potrà chiunque amase coles;  
 Vedete come ei l'ha su con le braccia  
 Sospesa con le cambe alte a i suoi fianchi  
 E par che per dolcezza si disfaccia.  
 Ne già si turbin, benehe siano stanchi,  
 Anzi tal giuoco par ch' ad ambi piaccia  
 Sì, che bramin fottendo uenir manchi  
 E pur stan dritti, e franchi  
 Ansando stretti à tal piaceri uidenti  
 E fin ch' ei durerà saran contenti

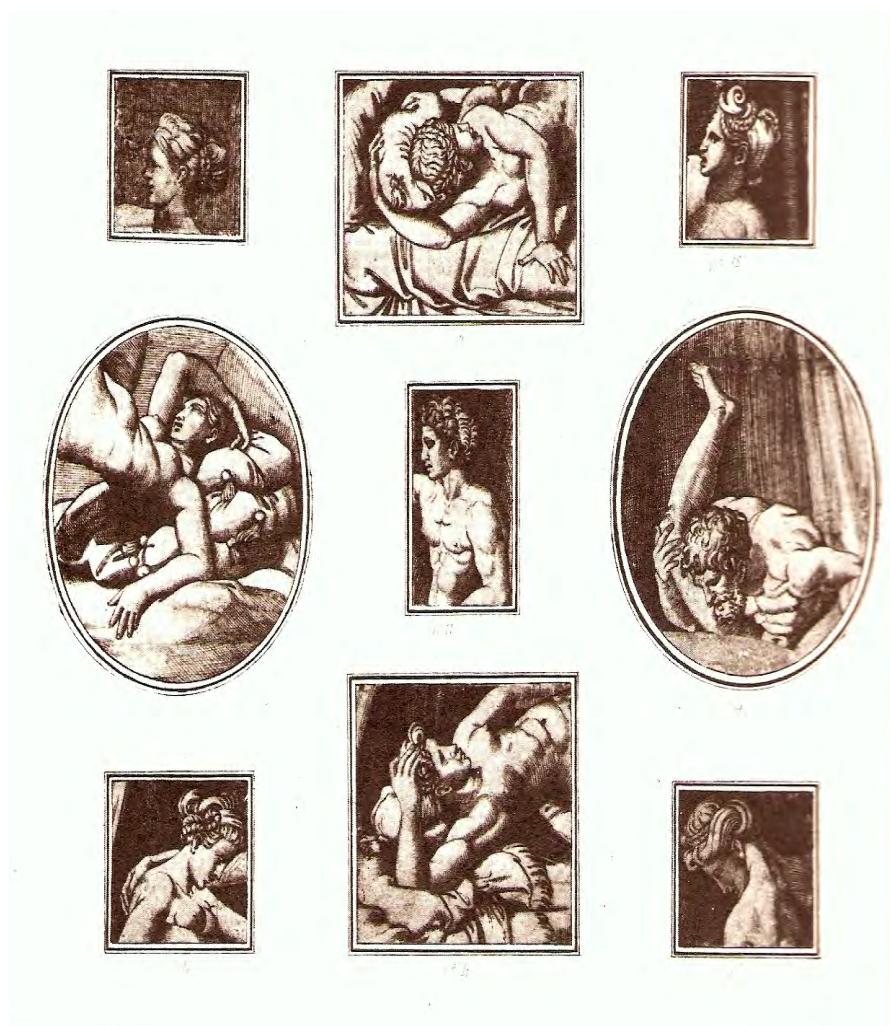


**T** V pur à gambe in collo in cul me l'hai  
 Ficcato questo cazzo, urta fraccassa  
 Del letto mi ritruouo iu su la cassa.  
 O che piacer è questo che me dai,  
 Ritornami su'l letto, che mi fai  
 Crepar qui sotto, con la testa bassa  
 Dolor de figli, merda questo passa  
 Amor crudel, à che ridotto me hai.  
 Che pensi tu di far? quel, che ti piace,  
 Dammi la lingua un poco, anima mia;  
 Assai dimanda, chi ben seru'e tace,  
 La potta alquanto di piacer uorria;  
 Se non tra lei, e il cul non fia mai pace;  
 Spinge compar che'l cazzo sen'ua' uta.  
 Certo mòrta saria  
 Se staua un poco piu hauer ristoro  
 Da te mio ben, mio cor, e mio thesoro.



**V** Edute haute le relique tutte  
 De' cazzi horrendi in le potte stupende,  
 Se haueste uisto far quelle facende  
 Allegramente à queste belle putte.  
**E** di dietro, e dinnanzi dar le frutte,  
 E ne le bocche le lingue à uicende,  
 E son cose da farne le legende,  
 Si come di Morgante e di Margutte.  
**E** sò ch'un gran piacer haute hauuto  
 A ueder dar in potta, e'n cula stretta.  
 In un modo che piu non s'è fottuto,  
**E** come spesso nel naso si getta  
 L'odor del pepe, e quel de lo sternuto,  
 Che fanno stranutar con molta fretta  
 Così ne la rachetta  
 Del fottor, l'odor corrotti sete  
 E toccatela con man se no'l credete.

**Q** Vestiuostri sonetti fatti à cazzi  
 Sergenti de li culi, e de le potte,  
 E che son fatti à culi à cazzi à potte,  
 S'asomigliano à uoi uisi de cazzi;  
 Almen portaste lance al uolto à i cazzi  
 One ascondesti in culi, e ne le potte  
 Poeti fatti à culi, à cazzi, à potte,  
 Che se'l fauor ui manca, ò noui cazzi  
 Retornarete ad esser lica potte  
 Com' il più de le uolte sono i cazzi.  
**Q**ui finirò, il soggetto de le potte,  
 Per non esser nel numer di uoi cazzi  
 E lasciarouui i cazzi in culi ò in potte;



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, 149.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta, 1990.
- AQUILECCHIA, Giovanni, “Per l'edizione critica dei sonetti sopra i XVI Modi di Pietro Aretino”, *Filologia e critica*, VII, 1982, 267-282.
- ARETINO, Pietro, *Tutte le opere di Pietro Aretino*, edición de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1960, 29-30.
- , *Lettere, il primo e il secondo libro*, edición de Francesco Flora, Milano, 1980, I, 20, 399-400.
- , *Poesie varie*, edición de Giovanni Aquilecchia y Angelo Romano, I, Roma, ed. Salerno, 1992, 9-21, 290-298.
- , *Lettere*, edición de Paolo Procaccioli, I, Roma, ed. Salerno, 1997, 66.
- , *I Modi e i sonetti lussuriosi. Secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*, edición de Riccardo Braglia, Mantova, Sometti, 2000.
- ÁVILA, Pablo Luis, *Sonetos sobre los «XVI Modos»*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999.
- BELTRAN, Evencio, “L'humaniste Guillaume Tardif”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVIII, n° 1, 1986, 7-39.
- BERNASCONI, Fiorenzo, “Bibliografia delle edizioni dei sonetti lussuriosi dell'Aretino”, *Esopo*, XIX, 1983, 21-31.
- BISANTI, Armando, “Alcune osservazioni sulle *Facezie* di Poggio Bracciolini”, *Schede Medievali*, X, 1986, 66-86.
- , “Noterelle Braccioliniane”, *Maia*, XLIV, 1992, 173-192.
- BONMATÍ SÁNCHEZ, Virginia, “La sátira humanista en la *Cuarta Inectiva* de

- Poggio Bracciolini (c. 1452) contra Lorenzo Valla”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, xxv, n° 2, 2005, 85-100.
- BRACCIOLINI, Poggio, *Opera omnia*, Torino, Bottega d’Erasmus, 1964.
- , *Facezie*, edición de M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1983.
- , *Facezie*, edición de S. Pittaluga, Milano, Garzanti, 1995.
- BRANTÔME, Pierre, *Le dame galanti*, Milano, Adelphi, 1982, 49.
- BROGI, Cecilia, *Vita di Pietro Aretino: un cinico, uno scellerato, un masnadiero della penna, ma anche un padre amoroso, un amico sincero e un generoso, il più generoso furfante della letteratura italiana*, Arezzo, edición Alberti & C., 1992.
- BUJANDA, Jesús Martínez de, *Index des Livres Interdits*, Genève, Droz, 1984-2002.
- BURCKHARDT, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1984.
- CALVO RIGUAL, Cesáreo, “Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones”, *Quaderns d'Italia*, vi, 2001, 137-154.
- CAMPOREALE, Salvatore, *Lorenzo Valla: Umanesimo e Teologia*, Firenze, Istituto Palazzo Strozzi, 1972.
- CAPPELLO, Sergio, “Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese”, en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Noviembre, 2005, 53-100.
- CHIECCHI, Giuseppe, *Il Decameron sequestrato: le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1984.
- CHOJNACKI, Stanley, “La posizione della donna a Venezia nel Cinquecento”, en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di studi (Venezia, 1976)*, Vicenza, ed. Neri Pozza, 1980, 65-70.
- CIAVOLELLA, Massimo, “La produzione erotica di Pietro Aretino”, en *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, ed. Salerno, 1995, 49-66.

- CIRIELLI, Olimpia, "I primi volgarizzamenti italiani delle *Facezie* di Poggio", *Annali della Facoltà di lettere e filosofia. Università di Bari*, xxv-vi, 1982-1983, 201-290.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.
- DE ARGUIJO, Juan, *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, edición de S. B. Vranich, Valencia, Albatros Hispanofila, 1985.
- COMANINI, Gregorio, "Il Figino ovvero il fine della pittura", en *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, III, Bari, Laterza, 1962, 303-305, 326-328.
- DE BUJANDA, Jesús Martínez, "Sguardo panoramico sugli Indici dei libri proibiti del XVI secolo", en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Novembre, 2005, 1-14.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1966, 624.
- DESIDERI ERASMI ROTERODAMI, *Opus Epistolarum*, edición de P. S. Allen, Oxford, Clarendon Press, 1928.
- DOLCE, Ludovico, "Dialogo della Pittura", en *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, Bari, Laterza, 1960, 189.
- DONI, Anton Francesco, *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, edición de Paolo Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 1998.
- EL-GABALAWY, Saad, "Aretino's Pornography and Renaissance Satire", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, xxx, 1976, 87-99.
- FERRONI, Giulio, *Pietro Aretino e le Corti*, en *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, ed. Salerno, 1995, 23-48.

FORESTI, Jacopo, *Supplementum Chronicarum*, Venezia, edición de Bernardum Rizum de Novaria, 1490.

FRADEJAS LEBRERO, JOSÉ, “Las facecias de Poggio Bracciolini en España. Primer Centenar”, en *Varia Bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, 273-282.

-----, “Las facecias de Poggio Bracciolini en España (continuación)”, en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, Madrid, UCM, 1987, 57-72.

FRAGNITO, Gigliola, “La censura tra Congregazione dell’Indice, Congregazione dell’Inquisizione e Maestro del Sacro Palazzo (1571-1596)”, en *La censura libraria nell’Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Noviembre, 2005, 163-175.

FRANTZ, David, *Festum Voluptatis: a Study of Renaissance erotica*, Ohio, Ohio State University Press, 1989.

GAGLIARDI, Donatella, “*Voluptuosa Musa*: la censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI”, en *Idea de la lírica en el Renacimiento entre Italia y España*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, 143-178.

-----, “La censura literaria en el siglo XVI. Un estudio del *Theotimus*”, Biblioteca Vico, 3, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2006.

GAISSER, Julia, *Catullus and his Renaissance readers*, Oxford, Clarendon press, 1993.

GARIN, Eugenio, “Poggiana. Appunti sulla fortuna di Poggio Bracciolini”, *Interpres*, I, 1978, 14-26.

GESNER, Conrad, *Bibliotheca Universalis, sive catalogus omnium scriptorum locupletissimus*, Tiguri, apud Christophorum Froschnerum, 1545, 566.

GILIO, Giovanni Andrea, “Degli errori de' pittori”, en *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e controriforma*, II, 1961, 77-78.

GINZBURG, Carlo, "Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500", en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di studi (Venezia, 1976)*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, 125-135.

GRENDLER, Paul, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia (1540-1605)*, Roma, Il Veltro, 1983.

-----; "Printing and Censorship", en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

GUILLÉN, Claudio, "La expresión total: literatura y obscenidad", en *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, 234-296.

INFELISE, Mario, *I libri proibiti*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

LARIVAILLE, Paul, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980, 59.

-----, "Pietro Aretino tra infrazione e censura", en *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, ed. Salerno, 1995, 3-21.

LAWNER, Lynne, *I Modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean- Frédéric- Maximilien de Waldeck*, Milano, Longanesi, 1984.

LONGO, Nicola, "Prolegomeni per una storia della letteratura italiana censurata", *La Rassegna della letteratura italiana*, III, 1974, 402-411.

LOTH, David, *Pornografia e censura: l'erotismo in letteratura. Gli attentati del censore alla libertà di espressione*, Milano, Sugar, 1962.

MARTELLI, Samanta, "La censura della comicità irriverente del Decameron", *Humanistica*, IV, 2, 2009, 43-54.

MELCHOR DE SANTA CRUZ, *Floresta española*, edición de P. Cuartero-M. Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.

MIGLIORINI, Bruno, "Latino e volgare nel Quattrocento", *Lettere italiane*, VI,

1954, 321-335.

NIUTTA, Francesca, “Libri proibiti: dai roghi ai racconciamenti”, in *La città e la parola scritta*, ed. Giovanni Pugliese Carratelli, Milano, Garzanti, 1997, 375-400.

PALEOTTI, Gabriele, “Delle cose che si posson o non possono dipingere, e nell'ordine da seguirsi nel presente libro”, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, cap. II, libro II, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 268-269.

PIGNATTI, Franco, “Due schede per Poggio, *Liber Facietiarum*”, *Medioevo e Rinascimento*, XIII, 1999, 249-269.

PITTALUGA, Stefano, “Fasi redazionali e primi lettori delle Facezie di Poggio Bracciolini”, in *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*, ed. Luisa Secchi Tarugi, Firenze, ed. Cesati, 2004, 305-316.

PROYECTO BOSCAN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. < <http://www.ub.edu/boscan> > [12 de mayo de 2010]

PROSPERI, Adriano, “Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano”, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano, Electa, 1986-1994, 581-592.

-----, “Censurare le favole”, in *L'Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Roma, ed. Storia e letteratura, 2003, 345-384.

-----, “La Chiesa e la circolazione della cultura nell'Italia della Controriforma. Effetti imprevisti della censura”, in *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Noviembre, 2005, 147-161.

PUEO, Juan Carlos, “De Cicerón a Pontano: la adaptación de la teoría retórica de la risa”, in *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. 2, 1998, 573-580.

PULLINI, Giorgio, *Burle e facezie del '400*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958.



PUTHERBEI, Gabrielis, *Theotimus sive de tollendis et expurgandis malis libris iis praecique quos vix incolumi fide ac pietate plerisque legere queant libri tres*, Paris, apud Joannem Roygny, 1549, 79.

QUONDAM, Amedeo, "Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia", en *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, ed. Salerno, 1995, 197-230.

ROMEI, Danilo, ed., *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, Firenze, edición de Franco Cesati, 1987, 117.

ROZZO, Ugo, "L'espurgazione dei testi letterari nell'Italia del secondo Cinquecento", en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Noviembre, 2005a, 219-271.

-----, "La letteratura italiana all'Indice", en *La letteratura italiana negli Indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005b, 11-71.

SEIDEL-MENCHI, Silvana, "Sette modi di censurare Erasmo", en *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 9/10 de Noviembre, 2005, 177-206.

SOONS, Alan, *Haç y envés del cuento risible en el Siglo de Oro: estudio y antología*, London, Tamesis Books, 1976.

SORRENTINO, Andrea, *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, Napoli, Perrella, 1935.

SOTELO ÁLVARO, Avelino, *Poggio Guccio Bracciolini (1380-1459) humanista florentino. Facietiarum liber, introducción crítica, traducción integral, notas: vida, obra y pensamiento de un humanista florentino*, Torrevieja (Alicante), Ph Áristos, 2001.

SOZZI, Lionello, "Le facezie di Poggio nel '400 francese", en *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, edición de F. Simone, Torino, Giappichelli,

1966, 411-507.

-----, “Le *Facezie* e la loro fortuna europea”, en *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982, 235-259.

TALVACCHIA, Bette, *Taking positions: on the Erotic in the Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

TARDIF, Guillaume, *Les Facecies de Poge*, edición de Frédéric Duval-Hériché Pradeau, Genève, Droz, 2003.

TATEO, Francesco, “La raccolta delle *Facezie* e lo stile comico di Poggio”, en *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982, 207-233.

THOMPSON, Roger, *Unfit for modest ears: a study of pornographic, obscene and bawdy works written or published in England in the second half of the seventeenth century*, London, MacMillan, 1979, 8-9.

TIMONEDA, Juan & ARAGONÉS, Juan, *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y Alivio de caminantes. Cuentos*, edición de P. Cuartero, M. Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

TOMÁS DE AQUINO, SAN, *Suma Teológica*, Madrid, Editorial Católica, x, 1955, 236-237.

TOSCANINI, Walter, “Le operette erotiche aretinesche”, *Il Vasari*, XIX, 1961, 30-33.

VALLA, Lorenzo, *Antidotum in Poggium: Apologus in eundem*, impressum Senae per Henricum de Harleim, 1490.

VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1997, 845-846.

VEGA RAMOS, María José & ESTEVE, Cesc, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Pontevedra, Mirabel editorial, 2004.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción de Juan Justiniano,

introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995, 7-33, 59-67.

WESSELING, Ari, “Per l’edizione del secondo *Antidotum* contro Poggio Bracciolini”, en *Lorenzo Valla e l’Umanesimo italiano, Atti del convegno internazionale di studi umanistici*, Parma, 1984, Padova, Antenore, 1986, 133-139.

WOLF, Hubert, *Storia dell’Indice: il Vaticano e i libri proibiti*, Roma, Donzelli, 2006.

ZERNER, Henry, “L’estampe erotique au temps de Titien”, en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di studi (Venezia, 1976)*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 85-90.

