



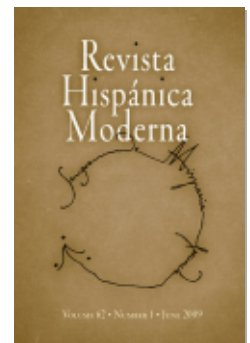
PROJECT MUSE®

---

Dissección anatómica de la imaginación y de la moda en el  
sueño satírico 54 de *El Censor*

Ana Hontanilla

Revista Hispánica Moderna, Volume 62, Number 1, June 2009, pp. 57-76 (Article)



Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/rhm.0.0003>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/265371>

# Disección anatómica de la imaginación y de la moda en el sueño satírico 54 de *El Censor*

ANA HONTANILLA

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA, GREENSBORO



**E***l Censor* es una de las publicaciones periódicas que salen a la luz en Madrid entre 1781 y 1787 que sigue el modelo de los populares semanarios morales *The Tattler* (1709–1711) y *The Spectator* (1711–1712, 1714) de Joseph Addison (1672–1719) y Richard Steele (1672–1729).<sup>1</sup> Al igual que las obras británicas, el objetivo de *El Censor* no es dar noticia de los últimos hechos políticos acaecidos o de los resultados de las campañas militares, sino más bien proceder al estudio de la moral, de las costumbres y en definitiva de la actividad cultural de los miembros de la sociedad civil.<sup>2</sup> Entre las materias bajo análisis, *El Censor* estudia temas relacionados con el mal gusto en las elecciones cotidianas y los abusos de la moda. Al representar los excesivos comportamientos de sus contemporáneos en la vida civil, este semanario español usa una variedad de recursos retóricos, entre los que destacan los sueños alegóricos, las historias breves de carácter moralizante y la sátira. Como parte de uno de sus sueños satíricos, los editores de *El Censor* emplean el método experimental inductivo para analizar los entresijos del cerebro de los hombres y la composición del corazón de las mujeres de moda. Haciéndose eco de *The Spectator* número 275 “On the Dissection of a Beau’s Head”, y 281 “On the Dissection of a Coquette’s Heart”, los editores de *El Censor* describen, a la vez que construyen, las características más sobresalientes de los prototipos urbanos de la España de la época.

Este artículo analiza la manera en que los diversos tipos sociales del ensayo 54 exhiben una de las preocupaciones de *El Censor*: exponer los errores que la imaginación desordenada del *vulgo* precipita en los procesos de búsqueda y construcción de identidades de sujeto en el marco urbano de la época. La inquietud por definir la falta de responsabilidad hacia el bien común que ciertos deseos y comportamientos encierran forma parte del impulso ilustrado por incluir la sociedad española en la corriente europea de pensamiento liberal. Esta apertura ideológica requiere una crítica de costumbres que cuestione los modelos colectivos de una sociedad basada en una tradición heredada a favor de for-

---

<sup>1</sup> Paul Guinard atribuye el comienzo de esta moda a *El Duende especulativo sobre la vida civil* (1761) (167–72). Philip Deacon apoya esta opinión profundizando más en la materia (I: 53–72). Sobre la influencia de los periódicos británicos en *El Pensador*, ver Peterson (256–63) y Gioconda Marín.

<sup>2</sup> Sobre la clasificación de la prensa periódica de la época, ver Urzainqui (125–216).

mas más individuales de organizar el pensamiento y la acción. El blanco de la censura ilustrada es una población ignorante de los parámetros racionales del buen gusto, el cual se ofrece como instrumento de diferenciación y formación autónoma de la conciencia. El discurso experimental proporciona al crítico ilustrado un acercamiento propio, verificable y racional que advierte contra los defectos de los modelos humanos en competencia que, a pesar de su irracionalidad, predominan en el momento. Los prototipos masculinos se originan, principalmente, en las inconsistencias y fragmentaciones que una cultura aristocrática y obsoleta genera en el entendimiento de los hombres. Igualmente, el estereotipo femenino se localiza en las divisiones que la moderna cultura comercial aviva, tanto en el corazón de las mujeres como en la mente de algunos hombres afeminados.

La condena de la imitación irreflexiva de los comportamientos que predominan en una sociedad aristocrática y la denuncia de la feminización de la cultura, que el sistema de mercado promueve con su consumo imaginativo, son valoraciones realizadas desde postulados epistemológicos experimentales. Siguiendo el modelo del empirismo inglés, *El Censor* hace uso de la observación científica para representar, identificando caso por caso, los defectos de percepción, entendimiento y moralidad de sus contemporáneos. La aproximación sensualista-racional como medio de análisis y crítica social propone la superioridad de la razón como guía a los sentidos en la construcción de la subjetividad literaria y moral ilustrada. La retórica científico-experimental ayuda a construir la autoridad del ensayista-observador, quien en su aproximación al saber, hace de la razón una luz eficaz de la experiencia como instrumento de conocimiento de la realidad humana. Frente a este observador-ensayista empírico, los sujetos observados se caracterizan por sus deficiencias epistemológicas. La torpeza de la gente común para construir categorías, establecer prioridades y atribuir el correcto valor de las cosas es uno de los factores que lleva a la construcción de identidades no sólo erróneas, sino perjudiciales al bien común. Uno de los vicios que *El Censor* examina en su comentario social es el predominio que la gente atribuye a la imaginación como guía de las percepciones sensoriales en los procesos de autoconciencia y definición de la identidad. El hablante cuestiona, desde la superioridad de una moral racional, la confusa amalgama de fuerzas e impulsos en que los habitantes de la ciudad se encuentran atrapados.

Sin embargo, el discurso epistemológico empirista, como instrumento que revela las peculiaridades psicológicas y morales de la gente, y que además inserta el ensayo 54 de *El Censor* en la corriente filosófica de la Ilustración, se usa en el contexto de un sueño satírico-alegórico.<sup>3</sup> La transformación de las observaciones científicas en producto de la imaginación del ensayista plantea varias consideraciones. Por un lado, el marco onírico ofrece las visiones del escritor como un medio extraordinario que mejora, embellece y ameniza la crítica. Los juegos imaginativos del narrador se brindan al público como ejemplo de placer intelectual. Esta celebración de lo imaginativo tiene lugar a pesar de que la razón ilustrada asume que tanto el noble anacrónico como el consumidor moderno

---

<sup>3</sup> Sobre la teoría de la sátira en el siglo XVIII, ver Coughlin. Sobre el uso de la sátira en *El Censor*, ver Uzcanga.

atribuyen a los objetos ilusiones fantásticas. En el seno de la corriente sensualista, la cual nutre el comentario social de este ensayo, el discurso científico racional es el instrumento que viene a legitimar los sueños satíricos del moralista ilustrado, al mismo tiempo que a distanciarlos de la locura. El desorden de la imaginación surge como una tendencia que, a la vez que es objeto de censura crítica, también es el mejor instrumento pedagógico en el proyecto de reformas de *El Censor*. El ejercicio de la imaginación creadora del ensayista, en oposición a la consumidora de los sujetos bajo crítica, viene a establecer la superioridad del primero en su lucha contra los impulsos irracionales de sus coetáneos.

Al identificar, sin embargo, la perversión de lo propiamente humano por medio de una serie de observaciones experimentales enmarcadas en el sueño alegórico, *El Censor*, por otro lado, también expresa sus dudas sobre los avances filosófico-científicos de la modernidad. La aceptación del empirismo como cierta aproximación a la verdad se desenvuelve en España en el seno de un intenso debate sobre la habilidad para orquestar la interacción entre los sentidos, la imaginación y la razón. En última instancia, la facultad intelectual que comprueba la verdad y organiza la realidad de las observaciones no es tanto la razón científica del ensayista como su buen gusto. Este concepto, entre otras funciones y significados, consiste en la expresión estética del sentido común. Es decir, que gracias al buen gusto el narrador transforma sus sueños en percepciones verosímiles al contexto español. De esta manera, la verdad que encierra la alegoría científica reside en los presupuestos que generalmente se asumirían como ciertos en el seno de una sociedad ideal e ilustrada y no en la razón, aunque experimental, de un individuo aislado. Al identificar y manejar el conjunto de conocimientos que le permite emitir juicios de valor sobre las percepciones sensoriales propias y ajenas, *El Censor* se presenta como miembro competente de un grupo social que asume valores de progreso. Esta sociedad moderna está integrada por sujetos que, aunque en lucha contra las tradiciones heredadas, verifican la verdad de las propias percepciones, según concuerden o no con las nuevas costumbres que el sabio ilustrado aspira a consolidar.

Para elaborar cómo *El Censor* presenta el conocimiento sensorial y la problemática interacción entre imaginación y razón en el proceso de construcción de identidades modernas, estudio, en primer lugar, la representación de los defectos epistemológicos más comunes que tienen lugar en la mente de ciertos tipos masculinos. Continúo con el análisis de los desórdenes que la cultura de consumo promueve en el corazón femenino. Aunque el narrador utiliza la observación experimental como método de análisis de lo humano y del impacto que los defectos morales tienen en la sociedad, el enmarque onírico-alegórico desestabiliza la prioridad que, en principio, el texto promueve de la razón empírica. La visión alegórica del ensayista convierte el cuerpo humano, a la vez que en materia de estudio experimental, en un espectáculo absurdo y divertido. A partir de estas observaciones concluyo que aunque el sueño revaloriza la imaginación visionaria del ensayista, también transforma el método científico en objeto de consumo imaginativo. La desestabilización de los límites entre la imaginación y lo experimental promueve una percepción de las ciencias, del sujeto-observador y del conocimiento que la observación racional aporta en algo maravilloso y extraño. En última instancia, la comunidad ilustrada es el referente que autoriza

y da verosimilitud a las experimentaciones de *El Censor* y la nueva genealogía de verdades que éste aspira a implantar.

\* \* \*

En el ensayo 275 “On the Dissection of a Beau’s Head” de *The Spectator*, el objeto de estudio en la mesa de disecciones es el cerebro de un *beau* (o equivalente del *petimetre* español) que previamente había sido extraído de su cavidad craneal.<sup>4</sup> Siguiendo un esquema similar, el ensayo 28, “On the Dissection of a Coquette’s Heart”, consiste en la autopsia del corazón de una *coqueta*. En ambos ensayos, la asamblea de virtuosos se reúne alrededor de la mesa de disecciones, mientras un cirujano corta el cerebro y después el corazón en sus diferentes secciones y cavidades.<sup>5</sup> A diferencia del experimento del observador inglés, el de *El Censor* tiene lugar en medio de una calle madrileña. El narrador prescinde de la compleja puesta en escena del teatro de disección, de la minuciosa descripción de la anatomía del cerebro y del corazón, así como de los procedimientos de la autopsia, que forman parte de la teatralidad de los números 275 y 281 de *The Spectator*. Con la única ayuda de una lupa, el narrador del discurso 54 de *El Censor* procede a revelar la verdad sobre el contenido de la cabeza de los hombres, así como lo que esconde el corazón de las mujeres. Una pluralidad variada de individuos de ambos sexos son puestos de forma inmediata bajo la lupa del observador, quien, por medio de una intervención metafórica, y no metonímica como hace su homólogo inglés, presenta la corrupción más peculiar a hombres y mujeres respectivamente.

Gracias a sus asombrosos poderes, la lupa es capaz de *penetrar* la estructura ósea de las cabezas de los hombres, a la vez que tiene acceso al contenido de los corazones femeninos. Además, en su estudio social, el objeto de análisis de *El Censor* no es un único prototipo—como es del *beau* y de la *coqueta* en el ensayo británico—sino una pluralidad de figuras que, en su percepción, componen la geografía humana del Madrid de la época. En ambos casos, tanto en la versión española como en la británica, la corrupción del cerebro masculino tiene lugar por varias razones. Por un lado, está la acogida de los productos comerciales de una sociedad en que imperan los dictados de la moda. Por otro lado, las obsesiones del *beau* británico, así como las del abogado, el militar, el abate, el erudito y el noble español consisten también en una variedad de textos escritos, como

<sup>4</sup> En España, las figuras del *petimetre* y de la *petimetra*, entre otras cosas, sirven para identificar los modelos de consumo y prácticas sociales no deseables que se oponen a las normas del buen gusto y el sentido común. También encarnan la degradación que tiene lugar en el ser humano cuando la persona se deja llevar por la influencia de la moda. Sobre el *petimetre*, ver Haidt (*Embodying* 110 y 118).

<sup>5</sup> Aunque tras un primer y superficial examen, el cerebro del *beau* es similar a la cabeza de cualquier otro hombre, una vez que se le aplica el microscopio las diferencias salen a la luz: “The Pineal Gland, which many of our Modern Philosophers suppose to be the Seat of the soul [. . .] was filled with Ribbons, Lace, and Embroidery [. . .]. Another of these *Antrums* or Cavities was stuffed with invisible Billet-doux, Love letters, pricked Dances and other Trumpery of the same Nature” (II 275: 242). El corazón de la *coqueta* resulta extraordinariamente difícil de abrir “by reason of the many Labyrinths and Recesses,” o por la cantidad de pasadizos y vericuetos de que se compone. Al igual que el cerebro del bello, el corazón está saturado de múltiples baratijas “stuffed with innumerable sorts of Trifles” (Addison II 281: 261).

poemas, documentos legales, información bibliográfica y pruebas legales de nobleza. La degradación femenina, además de localizarse prioritariamente en el corazón, sucede en virtud de un consumo obsesivo facilitado por las novedades del mercado.

La historia del ensayo 54 de *El Censor* comienza con la visita del narrador al gabinete de curiosidades científicas, propiedad de uno de sus amigos de tertulia. Este episodio le ofrece la extraordinaria oportunidad de familiarizarse con una gran variedad de instrumentos raros. La novedosa experiencia le impacta de tal manera que, una vez en su casa, las ideas de los objetos que había visto esa tarde recobran nueva vida en su imaginación. Dominado por la fuerte impresión que los instrumentos matemáticos y físicos provocan, al quedarse dormido, el narrador sueña con la multitud de artefactos que había visto esa tarde. Imaginándose de vuelta en el laboratorio de su amigo, el narrador elogia de manera especial uno de los instrumentos ópticos parte de la colección. Como agradecimiento por su admiración e interés, el contertulio le regala una de las lentes, un aparato que “tenía la virtud de representar los objetos en su verdadera y natural figura, y de hacer patente lo mas íntimo, y recondito de todas las cosas” (III 54: 230). Deseoso por probar personalmente la prodigiosa habilidad de la lupa, el ensayista sale a la calle, donde encuentra una aglomeración de gente ociosa. La convocatoria de transeúntes se debe a algo tan banal, como estar “sin duda observando los pedazos de algún cantaró, que se le habría quebrado à algún muchacho” (III 54: 230). Este escenario presenta una magnífica oportunidad, que le permite al ensayista examinar los extraordinarios poderes de su reciente adquisición.

Al llevarse la lente a los ojos para observar lo que pasa en la calle, el narrador se queda atónito ante el espectáculo que ve. Esta es la manera en que lo describe:

¡Qué asombro el mio, quando creyendome en medio de un gran número de hombres, me hallo por todas partes cercado de una multitud de monos! Lo mas singular es, que la mayor parte de ellos, ni aun debian de ser verdaderos monos, sino unas máquinas que lo parecían. Porque reconociendolos con más cuidado, vi que muchos tenían las cabezas casi enteramente huecas, faltandoles aquellas partes, que la Anatomía nos enseña ser esenciales à las de todos los vivientes.

Aun de las que estaban llenas, las mas lo estaban de materias muy estrañas à una cabeza. (III 54: 231)

Desde el esfuerzo que aspira a desenmascarar, por medio de la sátira moralizante, el fraude que subyace bajo las apariencias, para *El Censor*, el análisis de los procesos mentales constituye el genuino centro de interés. Con la ayuda de su lente prodigiosa, el observador puede identificar el mecanismo y los errores más comunes en el funcionamiento de la mente humana. La primera verdad que sus observaciones revelan es que la gente de la calle, por lo general, repite mecánicamente lo que ve, sin que ello implique la asimilación del significado de las cosas. Por ello, tras un rápido examen, los transeúntes de la ciudad no son sino un grupo de monos imitadores de signos. Esta imagen no sería tan decadente, si

no fuera porque al inspeccionar con más cuidado esta sensación inicial, el narrador se da cuenta de que algunas de las cabezas que contempla están vacías. Otras, sin embargo, están llenas de elementos extraños, ajenos no sólo a lo humano, sino incluso al reino animal. En ambos casos, la existencia de una actividad cerebral defectuosa le lleva a *El Censor* a reconsiderar su afirmación original e indica que las figuras que observa se asemejan más a las máquinas que a los seres vivos.

Aunque a primera vista el gentío callejero se presenta como una estampa alegre y bulliciosa, tanto el vacío mental como la indigestión sensorial, transforma a los transeúntes en una masa indistinta. La fuerza vital del espíritu, que dota de agencia consciente a los habitantes de la ciudad, se desintegra bajo la especializada observación del ensayista. En el hombre-mono y el hombre-máquina, la identidad no es producto de las elecciones libres y personales del individuo. Ni siquiera es resultado de un sistema de afiliaciones sociales o de las fuerzas vivas de la tradición en que uno nace. En medio de la multitud, la autonomía individual queda en suspenso y la persona se convierte en un amasijo informe. Desde la perspectiva del observador ilustrado, estas figuras de repetición encarnan el movimiento mecánico y superficial de una sociedad paralizada por la inercia. La degradación de lo humano tiene lugar por la ausencia de indicios que muestren la habilidad de pensar, decidir e interactuar de manera independiente.

Otro caso de actividad epistemológica defectuosa con claro impacto en la identidad de la persona, es el que ejemplifica el abate. Ésta es una de las figuras de la época que la crítica ilustrada analiza desde la ambigüedad de sus preferencias sexuales y que, en este ensayo, *El Censor* caracteriza por la acumulación de imágenes que el cerebro alberga de forma aleatoria. *El Censor* visibiliza el contenido de la mente de este prototipo urbano de la siguiente manera:

Una [cabeza] había por ejemplo de un Abate todita llena de retratos de diferentes mugeres, y de una gran cantidad de papelitos doblados en forma de billetes muy pequeños, en algunos de los cuales leí las expresiones más tiernas y derretidas del mundo. Vi también escritas en ellos varias cosas que parecían *decimas*, *obillejos*, *sonetos*, y entre ellos una buena porción de *acrosticos*. (III 54: 231)

El abate es un tipo afeminado preocupado por cuidar de su aspecto físico más allá de lo que piden los cánones de la decencia masculina. Según observa *El Pensador*, “algún Abate gasta en polvos, pomadas, y encajes de Inglaterra mas de lo que se necesitaría para mantener una familia honrada” (II 21: 228). Esta figura disfruta del libre acceso a los espacios femeninos de carácter más estrictamente privado, dado que, “cada uno de ellos tiene quince visitas ordinarias que hace indefectiblemente cada mañana, sin contar otras ocho ò diez extraordinarias que regularmente añade à las primeras” (*El Censor* III 56: 240).

Además, el abate presencia los rituales de las mujeres ante el tocador. Esta excesiva intimidad con lo femenino levanta serias sospechas sobre los efectos que este repetido contacto pueda tener en la capacidad interpretativo-sensorial de estos individuos. *El Censor* continuando con su burla, agrega lo siguiente:

Además de esto, no he visto criaturas mas perspicaces. Vá Vm. con ellos por una calle: encuentran unas Damas: le parecerá a Vm. que siquiera las han mirado; y sin embargo le dirán à Vm. quanto llevan puesto desde los pies à la cabeza, con una individualidad que le dexará pasmado. En una palabra, un lunar no puede mudar de situacion, un dedo que sea, en la cara de ninguna Dama que sea un tanto visible, sin que ellos lo adviertan al punto: y el gran Casini no sabia con tanta prontitud las mutaciones mas considerables que ocurrian en la faz del Sol ò en la de la Luna, como saben ellos las mas menudas que ocurren en lo exterior de estos otros astros sublunares. (III 56: 241)

La observación experimental y la habilidad para entender los fenómenos sociales, sobre todo los relativos al mundo femenino, es lo que, en general, distingue el buen gusto de los narradores de *El Censor*.<sup>6</sup> Curiosamente, en el caso del abate, lo que le corrompe la habilidad de pensar es esta minuciosa observación de los detalles más irrelevantes de los hábitos de *toilette* de las mujeres. La diferencia entre el narrador y el abate no estriba tanto en el método u objeto de observación, ya que tanto uno como otro se dedican al estudio de lo femenino. Lo que distancia al ensayista del abate son los efectos que las imágenes generan en sus respectivos cerebros. Mientras que el buen gusto del ensayista crea la necesaria distancia entre el sujeto-observador y la sensación creada por el objeto, en la figura del abate esta separación no existe. Esta carencia no sólo le impide estructurar e interpretar lo que ve con acierto, sino que produce la desintegración del sujeto en el objeto observado. De esta manera, el abate desaparece absorto en las imágenes que contempla. *El Censor* deplora la inmoderada expansión de lo femenino en el abate, lo que reduce el contenido de su cerebro a “retratos de diferentes mujeres” y a “gran cantidad de papelitos doblados”, con las “expresiones mas tiernas y derretidas del mundo” (III 54: 231). La repetición y el amontonamiento caótico de impresiones que genera su contacto con lo femenino, sin la guía adecuada y racional del gusto o sentido común que le ayude a racionalizar esta información, precipita la confusión de identidades y deseos entre el abate y la mujer.

Similar al espectáculo que ofrece el abate es el que presenta el militar, a quien *El Censor* caracteriza por desplazar sus energías hacia el consumo de objetos destinados al embellecimiento personal. El ensayista indica que la cabeza de uno que “mirado sin Lente, parecía un Teniente Coronel, por el uniforme y divisa que llevaba, estaba llena de papeles de polvos, de botes de pomada, de frasquillos de diferentes licores, de espejos, cepillos, y otros muebles semejantes” (III 54: 231). Bajo la influencia de esquemas sociales ilusorios y de obsesiones adquisitivas, los adornos materiales no sólo invaden el aspecto externo de la persona, sino que también colonizan los deseos y aspiraciones más íntimas del individuo. Las esferas que tradicionalmente habían sido ocupadas por valores abstractos, como la valentía, la lealtad y el honor se evaporan frente a la prioridad que adquieren las cosas tangibles. La detallada serie de objetos destinados al cuidado

<sup>6</sup> Sobre la representación de la mujer en *El Censor*, ver Barnette 77–89 y Hontanilla 48–70.



de la apariencia conquistan por completo las energías del militar. La absorción de sus deseos y pasiones en torno a las novedades del mercado le rinde inútil en el campo de batalla. La figura del militar a la moda ilustra el juicio moral que a mediados de siglo *El Pensador* había formulado sobre ciertos “hombres sin humanidad, patricios sin patria, Ciudadanos, que nacidos para una vida activa, casi desfallecen en la ociosidad: ¿quienes las diversiones, y el adorno sirven de única preocupación” (II 21: 242). De esta manera, al observar la geografía humana de la ciudad, una de las preocupaciones epistemológicas de *El Censor* es entender la poderosa “segunda vida” o los misteriosos procesos de solidificación que las experiencias sensoriales adquieren en la imaginación.

La combinación de las nuevas técnicas de indagación y el interés de los filósofos por la dinámica de los sentidos y de la imaginación proporcionan un ángulo innovador en el análisis de la psicología humana, transformando además las formas de representación artística. Esta novedosa perspectiva le permite a *El Censor* construir una interpretación propia de los problemas de la percepción visual, sus efectos sobre las facultades del entendimiento y la tensión que genera entre razón e imaginación. Desde la perspectiva del observador experimental, la razón de los hombres y su potencial intelectual para la transformación cultural, económica, militar y social aparecen suplantados por los adornos, inicialmente destinados a conformar la imagen puramente externa de la persona. Los tipos masculinos que el narrador observa se muestran petrificados en sus percepciones sensoriales más inmediatas, así como solidificados en las imágenes que éstas generan en la fantasía. La experiencia imaginativa sensual define a la persona, quien llega incluso a transformarse en el objeto sobre el que invierte su energía. Si la denuncia de la sátira social del siglo XVII había girado alrededor de la manipulación de los signos, la crítica de *El Censor* gira alrededor de la peculiar simbiosis entre la imagen mental y los sujetos que observan sin la adecuada disciplina. La obsesión con lo material, suscitada por una falta de reflexión endémica, ocasiona que los prototipos urbanos confundan la imagen con la cosa. Con ello se hacen incapaces de discernir las diferencias entre la realidad, la imagen representada, y sus propios pensamientos y deseos.<sup>7</sup>

Continuando con su crítica, *El Censor* añade un personaje más a esta galería de observaciones curiosas. El ensayista comprende que, al igual que las costumbres más recientes, los más indiscutibles hábitos españoles del pasado, cuya continuidad viene garantizada por el principio para muchos inmutable de la tradición, tiene consecuencias semejantes a las que afectan a los seguidores de nuevas prácticas de interacción social y de consumo. De esta manera prosigue con sus observaciones sobre el hidalgo a la antigua: “Después de andar algunas calles [ . . . ] vi en una un Caballero del Habito, que iba por la opuesta hacera, y que me pareció digno de ser examinado. Hallé que su cabeza estaba toda llena de pergaminos viejos, y de unos grandes papeles que parecían arboles genealogicos” (III 54: 233). El caballero de hábito pierde la razón, anulado por su obsesión con los signos de valoración propios de una mentalidad aristocrática que *El Censor* considera anacrónica. La ansiedad por las pruebas de nacimiento, como

---

<sup>7</sup> Sobre la construcción del conocimiento y la crítica de los ídolos de la mente en el período ilustrado, ver Foucault (46–7).

instrumento de reconocimiento en una sociedad anclada en la tradición, llega a tal extremo que no sólo disminuye la libertad personal y el potencial intelectual del hidalgo, sino que desintegra su misma condición humana.

La aniquilación de este prototipo bajo la mirada observadora del narrador forma parte de la aspiración ilustrada por marcar divisiones, en este caso casi ontológicas, entre el sujeto agente moderno, que se define por la virtud de sus obras, y el sujeto pasivo, quien, en su falta de reflexión, se limita a reproducir los patrones de una sociedad estancada en la tradición. En apariencia ambos modelos humanos comparten los dones de los sentidos y de la razón. Sin embargo, las diferencias entre el narrador, como agente de observación racional y de cambio, por un lado, y el hidalgo, como objeto observado y principio de repetición de costumbres irracionales, por otro, son constitutivas de maneras opuestas de entender los procesos de identidad y reconocimiento social. Mientras que el hombre ilustrado rompe con la costumbre y cifra el valor de las personas en la virtud individual y en la agencia personal, el hidalgo es una reminiscencia de principios aristocráticos en vías de extinción. La reformulación de las inclinaciones aceptables del individuo moderno nace precisamente en este conflictivo encuentro entre el reconocimiento de la libertad personal, como instrumento de autodefinición, y la herencia del pasado, como obstáculo para la emancipación personal. *El Censor* saca a la luz este peculiar episodio de la intimidad de cada uno y, con su sátira, aspira a normalizar las decisiones individuales a favor de maneras más independientes de auto determinación y gobierno.<sup>8</sup>

A pesar de la diferencia de valores que separa al individuo autónomo-teleológico ilustrado de su coetáneo genealógico-tradicional, la percepción sensorial es uno de los impulsos que mueve su actividad racional, cultural y social, tanto para los prototipos sociales observados como para el ensayista. La inicial similitud entre los hombres de la calle y el ensayista le obliga a *El Censor* a aclarar las condiciones que distinguen entre los correctos y erróneos modos de ejercer la capacidad de mirar y de procesar las imágenes. Para que el conocimiento sea válido no sólo se requiere el uso de los sentidos, sino que también se precisa una mente libre de influencias, capaz de interpretar y juzgar de manera independiente. Prescindir de lo que otros autores o escuelas digan y establecer claras fronteras entre las experiencias sensoriales, las imaginativas y la razón es lo que distingue la observación ilustrada de la que no lo es. De esta manera, *El Censor* precisa lo siguiente:

Jamás quise seguir à ningun Autor determinado, ni he dado el nombre à ninguna escuela: en todas hallaba cosas que me disgustaban, y

<sup>8</sup> En *The Empire of Love*, Elizabeth Povinelli acuña la distinción entre el “sujeto autológico”, la “sociedad genealógica” y “el episodio de lo íntimo” para referirse a las formas de socialización que tienen lugar en el contexto occidental liberal. La noción *sujeto autológico* hace referencia a la serie de discursos, prácticas y fantasías que le permiten al individuo pensar en la posibilidad de construir y gobernar su propia identidad, reconociendo el valor que la libertad personal tiene en asociación con el proyecto ilustrado. Con el término *sociedad genealógica*, Povinelli hace referencia a los discursos, prácticas y fantasías en conexión con las limitaciones sociales que pesan sobre la persona y se reciben como directa herencia del pasado. El *episodio de lo íntimo* es la manera en que la elección personal se inscribe en la intersección de los discursos propios del *sujeto autológico* y los de la *sociedad genealógica* (4).

era el escandalo de mis condiscipulos el atrevimiento con que me oian decir que una cosa que havia dicho Aristoteles era un disparate. Yo mismo me formaba mis opiniones, yo solo era todo mi partido [. . .] Semejante à una vista delicada, que ofende a qualquiera exceso de luz, todo lo que se aparta un poco de la razon me lastima, el mas pequeño extravío de la regla y del orden me causa un tedio mortal. (I 1: 15)

La observación de la mera apariencia o el aceptar sin cuestionar reflexivamente lo que otros dicen o hacen se condenan por la superficialidad, falsedad e inutilidad del tipo de conocimiento que aportan. A la hora de discernir de forma independiente, el desarrollo de una “vista delicada” ayuda a identificar las ideas o acciones que provienen de los abusos de la imaginación o del mal gusto, propio o ajeno. Este claro discernimiento entre lo imaginado y lo racional-experimental; entre el ejercicio o no del escrutinio crítico, entre el buen y mal gusto, es crucial para que el ilustrado ofrezca reflexiones útiles a las reformas ilustradas y se distinga de la persona común de la calle. En el ejercicio del análisis crítico, discernir cuáles son las interferencias de la imaginación y establecer cómo esta facultad auxilia o perjudica los procesos mentales de conocimiento y juicio es una de las ansiedades epistemológicas de *El Censor*, digno ejemplo del marco filosófico ilustrado.

De lo visto hasta el momento, se concluye que *El Censor* asocia los excesos de la imaginación con las costumbres extranjeras, así como con algunas tradiciones inservibles. Sin embargo, existe otro orden de defectos que, situado en el polo opuesto de la solidificación imaginativa de lo sensorial, también está relacionado con los problemas de los procesos de conocimiento experimental. En las figuras del abogado y del falso erudito, el ensayista deplora la escisión que, con anterioridad a la llegada de las luces, había tenido lugar entre conocimiento y experiencia. En el “golilla” y el erudito superficial, el narrador condena la adulteración que las ‘verdades’ basadas en la especulación y desconectadas de la observación operan sobre el potencial humano. La fascinación del “golilla” gira alrededor de las fórmulas, peticiones, escritos, recursos y demás procedimientos legales. Las tirillas de papel que atestan la cabeza del abogado abundan en dicciones, cláusulas y términos, que según observa el narrador, se repiten interminablemente y no aparecen escritos sin su compañero. La obsesión de este personaje refleja un sistema legal-administrativo congestionado y cuajado de formulas artificiales, en cuyo seno toda experiencia racional desaparece. Igualmente, la cabeza del caballero erudito está repleta de un conglomerado de datos que, aunque el narrador considera banales e insignificantes, desafortunadamente engañan, siendo tomados por erudición y conocimiento. En el interior del cerebro del “golilla” y en el del erudito se encuentran saberes que carecen de aplicabilidad y sobre todo están desconectados del mundo de lo verificable (III 54: 231).

La crítica contra estos dos prototipos sociales adquiere relevancia en el contexto de las preocupaciones que subyacen bajo las reformas propuestas por los ilustrados en España. Por ejemplo, en su *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla* (1768), Pablo de Olavide (1725–1803) expone las causas de la ignorancia, y en consecuencia del mal gusto y falta de sentido común, que reina en la na-

ción. Al analizar las directrices que han gobernado la educación universitaria, Olavide encuentra el origen de este problema. La parcialidad, el espíritu de partido, el escolasticismo, la división de escuelas y la prepotencia de unas instituciones respecto de otras son las condiciones que, para Olavide, han generado la corrupción de la razón en el país. La denuncia de la manera en que se organiza e imparte el conocimiento en las universidades en España es tajante, ya que Olavide considera que el currículum y los métodos de enseñanza dominantes solamente sirven para pervertir el entendimiento, el juicio, la razón y el buen gusto de los estudiantes. En última instancia, la educación les hace perder la lógica justa y natural con que nacen todas las personas dotadas de mediana razón. Las universidades deberían ser escuelas de saberes empírico-rationales, pero en España se han convertido en establecimientos frívolos e ineptos que depravan el juicio, presentan problemas superfluos, proponen hipótesis quiméricas y se entretienen en elaborar distinciones sutiles, pero inservibles. En las universidades se abandonan los sólidos conocimientos de las ciencias prácticas, que son las que ilustran a la sociedad, para ocuparse en su lugar de invenciones útiles. De los vicios de una educación basada en los “delirios de la razón” procede el falso gusto que domina la nación (80–6).

La crítica de *El Censor*, en consonancia con las observaciones de Olavide formuladas veinte años antes, muestra que al mismo tiempo que la asimilación del empirismo avanzó en España planteando los riesgos de un materialismo obsesivo, el interés por las nuevas ciencias experimentales y la corriente sensualista también renueva la condena contra el escolasticismo. Esta escuela se considera madre de sistemas dominados por especulaciones filosóficas desconectadas de la experiencia sensible. Igualmente, favorece la formación de tipos humanos preocupados por teorías especulativas y abstractas, sin aplicabilidad práctica e imposibles de ser verificadas en el curso de la experiencia. Mientras que *El Censor* se esfuerza para que las ciencias experimentales y la razón práctica prevalezcan sobre el movimiento errático de la imaginación, el abogado y el erudito representan sistemas de conocimiento basados en procesos que alejan el intelecto de los trabajos y mecanismos de la realidad observable. La imaginación, como centro activo generador de ideas y fórmulas desconectadas de lo verificable, agudiza la tendencia hacia lo irracional, lo que despierta gran alarma en *El Censor*. Bajo el influjo de la imaginación, la lógica interna de estos sistemas cerrados de conocimiento también se convierte en algo irracional y fantástico. La reacción negativa aumenta ante la toma de conciencia de la circularidad obsesiva que adquieren las ideas generadas en la razón especulativa. El potencial de las personas para el cambio y el progreso se diluye en la falta de flexibilidad que ofrece un sistema de verdad y conocimiento aislado de la experiencia.

Una vez analizado el deficiente funcionamiento de los sentidos, la imaginación y la razón en la inteligencia masculina, la exploración del interior de la naturaleza humana que el ensayo 54 de *El Censor* lleva a cabo prosigue con el estudio de los corazones de las mujeres. Al analizar el corazón femenino, *El Censor* observa el siguiente espectáculo:

[El corazón] de una Dama que se habia asomado à un balcon, no era mas que un agregado de baratijas, como naypes, dados, y bolas de

biribís, sumamente pequeñas, y dispuestas de manera que hacían la figura de un corazón verdadero. El de otra estaba todo compuesto de rollos de cintas, de escofietas de diversas hechuras, bufandas, sombrerillos, y otras cosas de este género, menudísimas todas, y contenidas en una bolsa piramidal, hecha de punto de malla. (III 54: 231)

Aunque generalmente la moda se refiere a la apariencia exterior del cuerpo, en este caso, el corazón, como lugar en que metafóricamente se localizan los deseos, se desintegra y transforma en el mismo objeto de deseo. Las mujeres absorben los objetos, los cuales, una vez desmaterializados, pasan a formar parte del espacio intangible de las emociones. Al observar este proceso de fragmentación, *El Censor* subraya la degradación a que las mujeres se precipitan cuando acogen con tanto fervor los elementos externos de la cultura material de su tiempo. Los entresijos del corazón femenino, que el narrador expone por medio de la lente prodigiosa, muestran la pérdida del elemento emocional. Éste desaparece reemplazado por lo material. Lo propiamente femenino se eclipsa bajo el conglomerado de baratijas, cintas, escofietas, bufandas y sombreros. La red que envuelve y engloba estos objetos reemplaza el corazón de la mujer y sus desordenados deseos por las mercancías más populares forjan sus prioridades afectivas.

El narrador prosigue indicando que lo que más le sorprende de otra dama, cuyo corazón es un agregado de complementos de moda, no son las transformaciones, ya esperadas, que sufre aquella parte de su anatomía. Lo más significativo es la forma que los adornos de su cabeza adoptan al ser observados a través de la lente prodigiosa. La perspectiva privilegiada de *El Censor* explica lo siguiente:

Pero no fue esto lo que me sorprendió más en esta Dama, sino que todas las cintas, plumas, perlas, y diamantes de que había visto adornada su cabeza, no me parecieron con mi Lente, sino una multitud de encinas, y gruesos pinos. De manera, que toda aquella cabeza me parecía un dilatado bosque [ . . . ] Un fenómeno tan prodigioso me la hizo examinar con mas cuidado: y habiéndolo hecho, me pareció la muger de cierto Caballero conocido mío, cuyas grandes posesiones dicen estar no poco deterioradas después de su casamiento. De donde conjeturé, que aquellos árboles serían acaso unos que hizo cortar poco ha, dexando raso un gran bosque, que abastecía de carbón gran parte del año a todo un pueblo. (III 54: 231–32)

Según la antropóloga Mary Douglas, el cuerpo es una entidad simbólica que funciona como el sistema primario de clasificación en una cultura y es la manera por medio de la cual se representan y controlan las nociones de orden y desorden (65–81). La perspectiva de esta antropóloga ilustra la conexión que *El Censor* establece entre la moda femenina y la destrucción de la riqueza familiar, representando de manera visual el papel negativo de la mujer en la economía doméstica. En términos más amplios, el cuerpo femenino encarna la decadencia y la pérdida de la riqueza y recursos económicos de España.

La preocupación por el desequilibrio entre las importaciones y exportaciones no carece de fundamento, ya que, desde el siglo XVII, la demanda de consumo colonial y peninsular se satisfacía por la adquisición de bienes extranjeros. Esta situación que condujo al progresivo y constante aumento de la deuda externa. Durante el siglo XVIII, la elite intelectual del país reconoce que el aumento del consumo de bienes extranjeros no sólo era perjudicial a una industria nacional en decadencia. También se observa que la deuda internacional en aumento causa una gran pérdida financiera para el Estado.<sup>9</sup> Entre otros factores, la vanidad de las mujeres y sus hábitos de consumo son los responsables de la decadencia económica de España. De ahí que *El Censor* concluya que el comportamiento extravagante y excesivo de las mujeres, siempre asociado con el consumo de las modas extranjeras, es una de las razones que mantiene el retraso económico de España en comparación con los países vecinos de la Europa ilustrada.

La supuesta preferencia de las mujeres por los productos foráneos apoya la arraigada conexión entre la moda femenina y la destrucción del patrimonio familiar y de los recursos del estado.<sup>10</sup> Rebecca Haidt sitúa el estudio de la *petimetra* “in the context of material culture and eighteenth-century cultures of consumption” (“Luxury, Consumption and Desire” 34). Entre las muchas culturas de consumo de la época, la *petimetra* encarna la que se apoya en adquisiciones escandalosas y anárquicas de productos importados de imperios en competencia con el español, como Francia y Gran Bretaña. A pesar de las opuestas interpretaciones que tanto la representación española y británica atribuyen al comportamiento femenino, la hipotética ligereza e inconstancia de la mujer es la razón de la evolución diferencial de ambos imperios. Al mismo tiempo que la construcción del imperio comercial inglés se explica en términos de la imposibilidad de predecir el comportamiento de la mujer, la disolución progresiva del imperio español también se justifica en base a su desequilibrio, de manera que la feminización del consumo sirve para explicar la decadencia de la nación española.

Las teorías médicas de Benito Jerónimo de Feijoo (1676–1764) y Andrés Piquer (1711–1772) contribuyen al diálogo dieciochesco sobre el funcionamiento de la imaginación en los procesos modernos de construcción de la identidad y su correspondiente clasificación. Las propuestas de estos dos pensadores arrojan luz a la hora de interpretar la crítica social del ensayo 54 de *El Censor*. En su ensayo “Razón del gusto” (1734), Feijoo caracteriza la imaginación como la facultad humana más susceptible a las influencias de los sentidos externos. En esta maleabilidad de la imaginativa se localiza, tanto el potencial positivo, como el principio corruptor del conocimiento e inclinaciones naturales del individuo, ya que la imaginativa está abierta al influjo constante del uso, las modas y las opiniones de los demás. Según Feijoo, la degradación del gusto o razón no se

<sup>9</sup> Ver Cadalso (185–86); Sempere y Guarinos (2:85); Romero del Álamo (18); Jerónimo de Uztáriz (citado en Bitar 105–115); Melchor de Macanaz (citado en Bitar 159). Algunos de los historiadores contemporáneos que han estudiado la dependencia de España y de la América Española en el siglo XVIII del mercado internacional son Fortea Pérez (136–67); Jean Olivia McLachlan y Joaquim Nadal Farreras.

<sup>10</sup> Sobre las diferencias de la representación de la mujer y el consumo femenino en España e Inglaterra, ver Bolufer (186–91) y Hontanilla (54–6).

origina en la experiencia sensual, sino en los excesos de la imaginación, los cuales fundamentalmente son vicios que conducen al error y a la locura. Completando esta postura, en su *Logica moderna, o arte de hallar la verdad y perficionar la razon* (1747), el catedrático de anatomía y examinador de medicina de la universidad de Valencia, Andrés Piquer, se adscribe a la corriente sensualista para explicar el conocimiento humano. Igualmente entiende que los distintos tipos de imaginación influyen en los procesos mentales del saber, por lo que procede a su clasificación.

Piquer piensa que la variedad de niveles de flexibilidad en el cerebro es la causa de las diversas clases de imaginación. Aunque la materia gris es común a todos los vivientes, en unas personas el cerebro es más blando que en otras. Siguiendo al padre Nicolas Malebranche (1638–1715), Piquer supone que en el cerebro quedan huellas impresas. La duración de esta imagen es más o menos persistente en función de la profundidad de estas señales. De esta manera indica que, “Las vibraciones pueden ser mas, ò menos fuertes, y las fibras mas, ò menos dispuestas al movimiento, lo que debe causar mucha diversidad en la permanencia, y duracion de las ideas” (21). Según estas representaciones aparezcan o se borren con mayor o menor facilidad, la imaginación puede clasificarse en fuerte, viva o pequeña (100). Para Piquer, la imaginación de las mujeres, que al igual que la de los niños se ocupa de cosas de ninguna relevancia, es la causa de los errores en la vida civil (109). La *imaginación pequeña*, de ordinario supone fibras delgadas, fáciles de vibrar y dispuestas a recibir los movimientos de los objetos en el cerebro. A esto hay que añadir que, tanto las mujeres como los niños, no conocen los principios fundamentales con que razonar sobre los objetos de relevancia. Por esta razón, en ellos la inclinación a ocuparse de lo pequeño es natural. Por lo general, la *imaginación pequeña* se nutre de bagatelas y distracciones sin importancia, entre las que Piquer menciona la moda, la cortesía, el adorno y las conversaciones que giran alrededor de estos mismos asuntos. Entre las personas con *imaginación pequeña* no faltan los hombres afeminados que usan adornos, los pedantes que se entretienen en conocimientos sin relevancia, o los que al examinar los escritos se detienen en un acento, o en el significado de una “palabrilla,” sin llegar a penetrar la utilidad del texto (110).

Examinar el ensayo 54 de *El Censor* a la luz de las propuestas de Feijoo y Piquer ayuda a entender por qué el cerebro y el corazón de esta galería de personajes urbanos se solidifica bajo la presión material de las percepciones sensoriales. Hombres y mujeres aparecen transformados al quedar suplantados por los retratos, adornos, perfumes, papeles poéticos, legales, eruditos y genealógicos. Manipular los objetos para construir una imagen y configurar el prestigio en el espacio social hace que, en estos prototipos, lo sensual e imaginativo prevalezcan ostensiblemente sobre la razón. En consecuencia, lo ilusorio degrada el potencial humano de las personas, condenándolas a la repetición de las imágenes que ocupan su fantasía y a la reproducción de los deseos que las consumen. Este defecto, además es una debilidad constitutiva del sujeto, asociado con el género y la edad de las personas. Con la madurez intelectual que aportan los años, la imaginativa del cerebro masculino adquiere mayor solidez. Este proceso de consolidación de las ideas, sin embargo, no tiene lugar ni en las mujeres, quienes

siguen las leyes evolutivas de su propia naturaleza, ni en el caso anómalo de los hombres que se adscriben al deseo femenino. En última instancia, la particular textura de la masa cerebral explica las irregularidades de percepción y acción de las personas.

La revelación del poder reductor de la imaginación y de su conexión con lo sensitivo-material tiene lugar gracias a la observación privilegiada de *El Censor*. El uso de instrumentos especializados le permite revelar la discapacidad irracional y los excesos sensoriales de las personas. Aunque el objeto de crítica son los procesos de entendimiento y de acción de la gente común, *El Censor* basa su autoridad crítica en esta habilidad para observar sistemática y cuidadosamente la dinámica del mundo a su alrededor. El valor de los procesos de visualización y demostración óptica de la sátira 54 de *El Censor* reside precisamente en su eficacia para exponer, organizar y disciplinar la irracionalidad del impulso vital de las personas. La perspectiva científica del narrador le ayuda a mostrar la vulnerabilidad de los individuos que permiten que las sensaciones y las imágenes de su fantasía les seduzcan. Frente a la figura del narrador, la manera en que los personajes observados quedan atrapados en la materialidad de su mundo se analiza como un defecto cerebral o emocional. Mientras que la observación experimental garantiza el valor moral y educativo de la colección mental de imágenes del narrador, los personajes urbanos son objeto de sátira por el acopio irracional de sensaciones inservibles para un racional entendimiento de la realidad. La sátira basada en la observación científica ilustra esta jerarquía y contribuye a formar los límites entre el sujeto autónomo y el individuo alienado, o a señalar las diferencias entre una razón productiva e independiente y una imaginación esclava de sí misma y de deseos ajenos.

Sin embargo, algo intrigante sucede cuando el método experimental de las ciencias naturales se usa como recurso retórico para analizar y criticar los procesos psicológicos y morales de las personas en el transcurso de un sueño. El marco imaginativo en que las observaciones experimentales de *El Censor* se inserta es evidente desde el comienzo de la narración. El ensayo 54 parte con un repaso de las ventajas que el anonimato le ofrece. Entre ellas menciona el poder vagar libremente entre su círculo de lectores y escuchar las críticas espontáneas que estos hacen de los discursos que escribe. La libertad con que la gente habla de su obra en su presencia le permite al autor conocer y corregir los defectos de sus textos, a la vez que le instruye de lo que se adapta más al gusto general. Entre estos gustos descubre precisamente la afición por lo imaginativo y lo novedoso. Con el deseo de satisfacer esta demanda de su público lector, el colaborador del *El Censor* confecciona una serie de visiones imaginativas alegóricas de carácter educativo (III 54: 230).

El valor de los sueños como instrumento que revela la realidad social que descansa bajo las apariencias tiene una larga tradición en la literatura española. En su *Sueños y discursos* (1627), particularmente en “El mundo por de dentro” (1612), Francisco de Quevedo (1580–1645) ya se había propuesto explorar la hipocresía de la sociedad madrileña del Barroco. Por medio de varios diálogos filosófico-morales, el *Desengaño* ayuda al poeta-narrador, inicialmente víctima de las mentiras del mundo, a ver la realidad que se esconde tras el disfraz y los signos de virtud y nobleza que manipulan los individuos. El punto de partida de



Quevedo es el engaño en que cae el entendimiento, no porque los sentidos sean frágiles, sino porque la realidad que se observa es una construcción manipulada y por lo tanto falsa y corrompida. En el espacio urbano del siglo XVII, la relación signo-referente, en cuanto instrumento que ayuda a establecer el lugar que ocupan las personas en la vida social, es por lo general arbitraria. Los individuos se fabrican su identidad falsificando los códigos aristocráticos de una sociedad en decadencia. La mayoría de las personas descifran y manipulan los signos como emblemas de poder y riqueza comúnmente aceptados, para construir identidades que no se corresponden con la realidad. Asumiendo que el mundo es un teatro, el *Desengaño* guía al observador para que vea más allá de las apariencias y descubra el artificio que enmascara la verdadera condición social y moral de los individuos. En sus sueños, al denunciar la manipulación de los signos externos de nobleza, Quevedo restablece el orden referencial de la sociedad aristocrática (Notting-Hauff 29–32 y 114–59; Price 34–41).

Durante la primera mitad del siglo XVIII, Diego de Torres Villarroel (1694–1770) incluye en sus *Sueños morales* (1743) las *Visiones y visitas con D. Francisco de Quevedo por la Corte* (1727) en donde examina, en compañía del satírico barroco, las nuevas estrategias de disimulo y ocultación que han incorporado los habitantes de la corte. A través de su estudio de personajes variados, Villarroel igualmente reflexiona sobre la perversión de la realidad y la imposibilidad de aceptar como verdadero y bueno lo que los sentidos perciben. En esta ocasión, la denuncia de las costumbres sociales se justifica, no por la falsificación de códigos culturales modélicos de una aristocracia rancia, sino porque el común de la gente ha adoptado valores en sí vergonzosos y corruptos. Entre estos principios se encuentra por ejemplo la afeminación de los *petimetres* y la asimilación de lo extranjero en las costumbres (Torres Villarroel 29–34 y 91–94).

Haciéndose eco del ilusionismo que caracteriza la interpretación barroca de la escenografía social, *El Censor* también exhibe gran ansiedad frente a la inestabilidad que la ilusión visual genera en la correcta percepción y conocimiento del entorno. Pero mientras que Quevedo asume el esfuerzo para establecer el orden de valores de la sociedad aristocrática y Villarroel se arroga la función de desmitificar un sistema de valores que, aunque aceptado por todos, es falso, *El Censor*, fascinado con la óptica experimental y la razón empírica, penetra la fisonomía humana para exteriorizar los múltiples procesos donde se originan los errores del entendimiento. En lugar de usar el *Desengaño* como concepto que a priori presupone la debilidad moral de las personas, el descubrimiento de la verdad humana requiere la aplicación de instrumentos especializados que muestren de manera visible la fragilidad de los procesos sensoriales de percepción y juicio, en los que se localiza la causa de la flaqueza moral. Con este ensayo, además, *El Censor* añade una pieza más al proceso de secularización del estudio del comportamiento, de la moral y de la naturaleza humana.

Bajo esta perspectiva, el anónimo censor declara que, aunque no tiene intención de publicar cada uno de los productos de su imaginación, no puede, sin embargo, resistir la tentación de dar a conocer a su público lector el sueño tan peculiar que tuvo unos días atrás. La inclinación a lo novedoso e imaginativo surge como una tendencia natural que, a la vez que es objeto de censura crítica, también es el mejor aliado en el proyecto de reformas de *El Censor*. Los juegos

imaginativos del narrador se brindan al público como un placer intelectual e instrumento pedagógico. Aunque la imaginación indiscriminada del consumidor atribuye a los objetos de moda ilusiones fantásticas, las visiones que son producto de los sueños del escritor se celebran como una técnica extraordinaria que mejora y embellece la crítica. Utilizando los términos del tratado de lógica de Andrés Piquer, frente a los ejemplos negativos de *imaginación pequeña* de la población, *El Censor* celebra la *imaginación llena* del artista. Regulada por el juicio, la *imaginación llena* es una fuerza estimable, de la se esperan grandes ventajas en el descubrimiento de la verdad, tanto en las artes como en las ciencias (Piquer 115). El origen legitimador de los vuelos imaginativos del narrador se encuentra en la habilidad del buen gusto para integrar lo experimental con lo racional.<sup>11</sup>

Al mismo tiempo que por el buen gusto el hombre de letras observa críticamente la realidad, esta habilidad también le obliga a presentar sus reflexiones con gracia y buen estilo. Las agudezas del ingenio del escritor tienen un objeto doble, ya que junto a la función instructiva las artes ejercen una labor persuasiva. Dirigidas a iluminar el entendimiento del público con proposiciones verdaderas, útiles y bellas, los sueños satíricos también esperan conmoverlo con sensaciones divertidas que muevan sus pasiones y le impulsen a la acción.<sup>12</sup> En el ejercicio de este quehacer educativo, deleitable y útil, el correcto manejo de las facultades

<sup>11</sup> Sobre la función epistemológica del buen gusto, ver Muratori *Reflexiones*. Enfatizando la importancia de esta línea de observación experimental, en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1785), Esteban Arteaga iguala el buen gusto del artista a la novedosa invención del microscopio. Ambos instrumentos sirven para reconocer y examinar racionalmente la realidad que se presenta a los sentidos: “Il primo è come il microscopio applicato a gli occhi della ragione” (I IV–V). La explícita conexión entre el buen gusto y el conocimiento de las ciencias naturales, especialmente con las matemáticas y la física, se puede encontrar por ejemplo en el *Diario de los Literatos de España* (1737). El ensayista afirma lo siguiente: “Si nuestros Españoles aplicassen la perspicacia, y viveza de su ingenio al estudio de esta ciencia (natural), y à la Philosophia experimental, no tuvieramos necesidad de recurrir à los Maestros Estrangeros: Las Academias de Sevilla, y Madrid, estan entregadas a este genero de estudios, con tanta felicidad, que nos prometen la total restauracion del buen gusto, y los adelantamientos mas importantes en la Medicina, y en la Physica” (Huerta II 6:158). El buen gusto exige conocer las leyes de la naturaleza. Los juicios además se han de formar a partir de la propia observación y de los experimentos científicos. El espíritu crítico reconoce lo verdadero por inducción y presenta lo aprendido de forma lógica, pero partiendo siempre de la observación propia. En línea con esta definición, en sus *Memorias literarias de París* (1751) la capital francesa es para Ignacio Luzán (1702–1754) el centro del buen gusto, al estar dedicada, entre otras actividades, al estudio de las ciencias naturales (6). En su ya mencionado *Plan de estudios*, Pablo de Olavide incluye la lógica, la física y las matemáticas como parte integrante de su programa para educar el buen gusto en España. Al concluir los estudios de lógica, este ilustrado propone que se continúe con la geometría, aritmética, álgebra y trigonometría. La razón con que justifica esta iniciativa tiene que ver con la habilidad de los signos matemáticos para fijar la ligereza de la imaginación y para imprimir en el entendimiento las ideas claras de las cosas (121). En sus *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (1708; 1715), Luis Antonio Muratori (1672–1750) entiende que el buen gusto es un modo de conocimiento que facilita el equilibrio entre lo racional y lo sensitivo (125). El estudioso contemporáneo Helmut Jacob concluye que la asociación entre el buen gusto y el saber, que ya se encontraba en Gracián, permanece en el siglo XVIII. Esta relación aparece extrapolada a las nuevas ciencias experimentales y con funciones de reflexión y autoexamen (233–38).

<sup>12</sup> Sobre la función de la elocuencia, ver Muratori *Reflexiones* (92) y Capmany (i–xxxiii).

de la imaginación del lector emerge como instrumento de reforma. Esta actividad de persuasión y estímulo, sin embargo, se ejecuta gracias a la imaginación libre y creadora del autor. Por el buen gusto, el artista armoniza su fantasía con la razón empírica, de manera que las imágenes que construye, además de ser prioritariamente visuales, son también verosímiles. El acto creativo, además de imaginativo, consiste en un proceso en que la intervención de la razón tiene lugar en varios puntos. Particularmente importante es el momento de interpretar críticamente las percepciones originadas en los sentidos y a la hora de juzgar si las representaciones mentales o imágenes literarias se ajustan al ideal de verdad (Luzán *Poética* 192–204).<sup>13</sup>

En el contexto de las artes, la imaginación del artista así regulada, como diría Goya, es “madre de las artes y origen de sus maravillas” (43). Sin embargo, al margen de este espacio de ordenación racional, la imaginación emerge como causa del error, de la locura y, volviendo a utilizar la expresión del famoso pintor español, de “monstruos imposibles” (Goya 43). Mientras que la imaginación del poeta es objeto de análisis y regulación en los tratados de belleza y en ella tienen su origen las mejores producciones del arte, la del vulgo se estudia en los tratados de lógica y medicina y en ella se identifican los peores vicios de la sociedad civil. Los ensayos periódicos de crítica de costumbres emergen como el lugar de encuentro y síntesis entre estas dos diversas formas de tratar la imaginación. Por un lado, se adscriben a esta interpretación crítica de la imaginación de la gente vulgar, condenando las caprichosas variaciones de la fantasía humana, la cual mantiene a las personas encadenadas a la falsedad y al error.

Estas exploraciones de la imaginación, deseos y ansiedades de la gente de la calle, se hace, sin embargo, desde la perspectiva de una reforma de las costumbres que se construye en base a los vuelos imaginativo-satíricos del observador y ensayista semanal. Las técnicas experimentales de indagación, que se ofrecen como expresión del buen gusto del artista, son el instrumento que viene a establecer el equilibrio entre la razón y la imaginación. Las elucubraciones de *El Censor* proporcionan representaciones imaginativas que atraen a su audiencia hacia una reforma seductora. Gracias a la función reguladora de la observación experimental, la imaginación creativa del hombre ilustrado es visiblemente superior a la devoradora imaginación de sus coetáneos. Esto no impide que la inclusión de la observación empírica en el contexto de un sueño favorezca que las ciencias naturales, al igual que la moda, se transformen en objeto de consumo imaginativo. Este enmarque promueve una percepción de las ciencias y del método científico como algo maravilloso y extraño, desestabilizando las fronteras entre razón, ciencia e imaginación, que tan cuidadosamente se habían buscado establecer. En última instancia, al elaborar su crítica de la sociedad civil en el contexto del sueño, el narrador ofrece el buen gusto o sentido común ilustrado, y no la razón experimental, como la fuerza que, en última instancia, viene a unificar la ficción interpretativa con la realidad social.

<sup>13</sup> Sobre la función de la imaginación en la literatura, ver *La Poética* de Ignacio de Luzán (capítulos XIII y XIV).

## O B R A S C I T A D A S

- Arteaga, Esteban. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 3 Vols. Venzia: C. Palese, 1785.
- Addison, Joseph. *The Spectator*. New Jersey: Montclair State U Electronic Texts Archives, 2007. 8 octubre de 2007 <<http://meta.montclair.edu/spectator/index.html>>.
- Barnette, Linda-Jane. "Images of Women in *El Censor*". *Dieciocho* 18.1 (1995): 77–89.
- Bitar Letayf, Marcelo. *Los economistas españoles y sus ideas sobre el comercio en las Indias*. Mexico: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 1975.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- Brown, Laura. *Ends of Empire. Women and Ideology in Early Eighteenth-Century English Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Cadalso, José. *Cartas Marruecas*. Ed. Joaquín Arce. Madrid: Cátedra, 1992.
- Capmany Surís y de Montpalau, Antonio de. *La Filosofía de la elocuencia*. Madrid: Antonio Sancha, 1777.
- Caso González, José Miguel ed. *El Censor*. Oviedo: U de Oviedo, 1989.
- Clavijo y Fajardo, José. *El Pensador*. 6 Vols. Madrid: Imprenta Joaquín Ibarra, 1762–1763, 1767.
- Coughlin, Edward. *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.
- Deacon, Philip. "En busca de nuevas sensibilidades: el proceso civilizador en la cultura española del siglo XVIII". *El mundo hispánico en el mundo de las luces*. 2 Vols. Madrid: Complutense, 1996: I 53–72.
- Douglas, Mary. *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. New York: Pantheon, 1982.
- Fortea Pérez, José Ignacio. "The Textile Industry in the Economy of Cordoba at the End of the Seventeenth and the Start of the Eighteenth Centuries: A Frustrated Recovery". *The Castilian Crisis of the Seventeenth Century*. Ed. I.A.A. Thompson and Bartolomé Yun Casakilla. Cambridge: Cambridge UP, 1994: 136–67.
- Foucault, Michel. *The Order of Things*. Nueva York: Vintage, 1994.
- Goya, Francisco de. *Los Caprichos*. Ed. Philip Hofer. New York: Dover, 1969.
- Guinard, Paul J. *La Presse espagnole de 1737 à 1791*. París: Institut d'Études Hispaniques, 1973.
- Haidt, Rebecca. "Luxury, Consumption and Desire: Theorizing the *Petimetra*". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3 (1999): 33–50.
- . *Embodying Enlightenment*. Nueva York: St. Martin's, 1998.
- Hontanilla, Ana. "The Airy and the Irrational: Elaborating on the Meanings of the *Petimetra* from a Selection of Goya's *Caprichos* and the Spanish Periodical *El Censor*". *Decimonónica* 5.1 (2008): 48–70.
- Huerta, Francisco Javier de la, et al. *Diario de los Literatos de España*. Madrid: A. Marín, 1737–1742.
- Jacobs, Helmut. *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Luzán, Ignacio. *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Madrid: Cátedra, 1974.
- . *Memorias literarias de París*. Madrid: Imprenta de G. Ramírez, 1751.
- Mackie, Erin. *Market à la Mode: Fashion, Commodity, and Gender in The Tatler and The Spectator*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- Marín, Gioconda. *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami: Universal, 1983.
- McLachlan, Jean Olivia. *Trade and Peace with Old Spain 1667–1750*. Cambridge: Cambridge UP, 1940.
- Muratori, Luis Antonio. *Fuerza de la humana fantasía*. Trad. Vicente María de Tercilla. Madrid: Manuel Martín, 1777.
- . *Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*. Trad. Juan Sempere y Guarinos. Madrid: Antonio Sancha, 1782.

- Nadal Ferreras, Joaquim. *Comercio exterior y subdesarrollo: España y Gran Bretaña de 1777-1914: política económica y relaciones comerciales*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1978.
- Nolting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1974.
- Olavide, Pablo de. *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla* (1768). Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1969.
- Peterson, H. "Notes on the Influence of Addison's Spectator and Marivaux's *Spectateur Français* upon *El Pensador*". *Hispanic Review* IV (1936): 256-63.
- Piquer, Andrés. *Logica moderna, o arte de hallar la verdad y perficionar la razon*. Valencia: Joseph García, 1747.
- Pocock, John G. A. *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge, New York: Cambridge UP, 1985.
- Povinelli, Elizabeth. *The Empire of Love*. Durham y Londres: Duke UP, 2006.
- Price, R. M. *Quevedo: Los sueños*. Valencia: Grant y Cutler, 1983.
- Quevedo, Francisco de. *Sueños y discursos*. Madrid: Castalia, 1993.
- Romero del Álamo, Manuel. *Efectos perniciosos del lujo: las cartas de D. Manuel Romero del Álamo al Memorial Literario de Madrid* (1789). Oviedo: Publicaciones U de Oviedo, 1985.
- Sempere y Guarinos, Juan. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. 2 Vols. Madrid: Imprenta Real, 1788.
- Taussig, Michael. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: U North Carolina P, 1980.
- Torres Villarroel, Diego. *Sueños morales y Barca de Aqueronte*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1960.
- Urzainqui, Inmaculada. "Nuevo instrumento cultural: la prensa periódica". *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1995: 125-216.
- Uzcanga Meinecke, Francisco. *Sátira en la Ilustración española*. Frankfurt: Vervuert, 2004.