

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

**SODOMÍA, TRANSGRESIÓN Y DEFORMACIÓN  
EN *SODOM OR THE QUINTESSENCE OF DEBAUCHERY***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

CÉSAR MARTÍNEZ CELIS DÍAZ

ASESOR:

DR. GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, DCMX

2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

Principalmente a mis padres por creer en mí, por su apoyo y por sus palabras.

A mi hermana Jessica por el futuro literario que nos queda por compartir. “Ô Satan, prends pitié de notre longue misère!”

A mi hermano Jorge por recordarme que no todo lo bueno debe ser solemne.

A Jesús Daniel por ser, más que nadie, un guía entre las veredas sinuosas de la academia. Tantas pláticas no pueden pagarse mas que con muchas más. Gracias por hablar de literatura conmigo compulsivamente, deliberadamente, espontáneamente, diariamente, invariablemente, religiosamente, y sobre todo, voluntariamente.

A Karla Ceceña y a José Luis Osorio por ser mis amigos, por hablar, discutir, y conversar conmigo sobre literatura y sobre las cosas que de verdad importan. “Ô Satan, prends pitié de notre longue misère!”

Al Dr. Gabriel Linares y al Dr. Mario Murgia por sus comentarios, sus maravillosas clases y su amistad.

A Mauricio Betancourt por mostrarme por primera vez lo que es la literatura y por mostrarme lo largo que es el camino hacia la noche.

A Jesús Meza por darme la oportunidad de elegir.

A Anapaula por nuestras conversaciones llenas de poesía y literatura. “Ô Satan, prends pitié de notre longue misère!”

## ÍNDICE

Introducción	3
1. El texto	8
2. Los conceptos de sodomía y libertinaje en el siglo XVII	9
3. <i>Closest Drama</i>	12
4. La transformación de la escenografía	19
5. La naturaleza de la mujer transgredida	25
6. La respuesta de la naturaleza	38
Conclusiones	44
Obras citadas	46
Bibliografía	49

## INTRODUCCIÓN

En esta tesina busco explorar la transformación retórica por la que pasan, entre otras figuras, la mujer, el hombre y la naturaleza dentro de la obra *Sodom or the Quintessence of Debauchery*. Esta transformación es el resultado del libertinaje, la sodomía y la transgresión.

Estos tres términos se ven relacionados por un aspecto importante: su dependencia al contexto histórico. Por lo tanto, para hablar de ellos en la obra se necesita comprender la época.

El siglo XVII marca el comienzo de una época de opresión. La censura dentro de la imprenta provocó el silencio de ciertos temas, al menos en la distribución general. Esto fue consecuencia del Acta de Imprenta, proclamada en 1662, que afectó de manera importante a la libertad de escritura hasta 1695 cuando perdió su validez y dejó de ser considerada. Así que a lo largo de ese siglo, los textos que trataban temas que la censura no permitía se quedaban con dos opciones: no ser publicados o ser distribuidos de manera clandestina.

Sin embargo, no solamente fue por razones estrictamente legales que se restringían los temas de los que se podía hablar. Otro aspecto importante que influyó en la censura fue la religión. El reinado de Carlos II, y posteriormente de su hermano Jacobo II, hizo que el catolicismo influyera en las prohibiciones sobre los textos impresos. Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad*, utiliza tres términos para señalar lo característico de la represión del siglo XVII: prohibición, inexistencia y mutismo. (Foucault 11). Si se prohibía, dejaba de ocurrir. Si dejaba de ocurrir, no existía. Si no existía, no había de que hablar. Ese parecía ser el flujo de pensamiento que provocó la dura censura de la época.

La sexualidad era uno de esos temas que sufrió la represión. Los textos y discursos sobre la sexualidad se limitaban a escasos contextos, en su mayoría pedagógicos. Y aún en los espacios en donde se permitía abordar el tema, era necesario conocer los límites para no caer en una falta. De manera general, se podrían reducir a dos situaciones los contextos en donde se hablaba de sexo.

La primera situación resultaba ser la que tenía mayor libertad. Ésta era cuando se discutía sobre lo que estaba prohibido. Esto incluye la corte, colegios, dormitorios e incluso iglesias. Al tener que delimitar la sexualidad, poner reglas sobre lo que estaba permitido y lo que no, se tenía que hablar de todas las otras formas que se consideraban “desviaciones”. Una vez que se lograba llegar a un acuerdo de lo que era “natural”, la segunda situación tenía lugar. Esta circunstancia se daba cuando se hablaba sobre el tema de manera pedagógica. Era necesario enseñar cuáles eran las “reglas” del sexo; y decir de manera precisa cuándo estaba permitido

Durante este siglo, toda práctica sexual que no tuviera como finalidad la procreación caía fuera de lo natural. El hecho de ir en contra de lo natural atentaba contra la religión y el mismo gobierno. Foucault define el concepto de sexualidad en la época de la siguiente forma:

... la sexualidad se definió “por naturaleza” como: un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar (Foucault 86).

Se desproveía al discurso sobre la sexualidad de todo tipo de erotismo y en su lugar aparecían términos científicos. Se hablaba de reglas, de procedimientos claros y de lo natural. Foucault hace notar una ironía, pues al mismo tiempo que se quiere dejar de hablar de sexualidad, se necesita hablar de ella para limitarla.

En el siglo XVII la naturaleza tenía una definición diferente a lo que se podría decir en el presente. James Noggle y Lawrence Lipking le dan la siguiente definición: “Nature as the universal and permanent elements in human experience... Nature consists of the enduring, general, truths that have been, are, and will be true for everyone in all times, everywhere” (Lipking, Noggle 2195). Esto quería decir que toda práctica contra natura sería momentánea, y desaparecería frente al paso de la naturaleza eterna. Es importante tener en cuenta que se relacionaba lo natural con lo verdadero. Cualquier cosa que fuera opuesta a lo natural era, por lo tanto, una mentira que se apartaba del orden original.

La posibilidad de la existencia de un texto como el que se trata en esta tesina, durante el siglo XVII, es quizás resultado de la corte contrastante de Carlos II. Si bien el rey era católico, también se sabía que su corte era permisiva. “En la corte de Carlos II se creían con el derecho al placer” (Lipking, Noggle 2182). Se sabe que el rey había traído varias tradiciones provenientes de Francia; un país que producía en ese entonces novelas, poesía, y obras de teatro libertinas. No sería difícil concebir que esta tradición pudo haber influenciado a varios escritores en Inglaterra. Esto permite creer que un escritor de la corte, es decir, posiblemente Rochester, pudo haber escrito una obra libertina.

*Sodom* en su propio discurso transgrede las ideas de la época. La simple existencia del texto era transgresora en el contexto del siglo XVII. El título cargaba con el pecado más grave del siglo: la sodomía.

Es por eso que en la primera parte de esta tesina hablaré sobre el surgimiento de la obra libertina. Explicaré de dónde nace este texto transgresor en medio del siglo XVII. Mostraré el debate que existe alrededor de su autoría y lo que eso implica una vez que se comprende el tema de la censura.

La segunda parte está dedicada a esclarecer dos términos esenciales para el desarrollo de esta tesina: la sodomía y el libertinaje. Busco explicar cómo se modifican sus definiciones durante el siglo XVII, cómo en ciertas ocasiones pueden ser tomados como sinónimos, y cuáles son los requisitos para que una acción o una persona pueda ser llamada libertina o sodomita. Durante esta parte, enfatizo la importancia del significado múltiple de sodomía, en contraste con el significado más reduccionista que adquiere en los siglos siguientes.

La tercera parte busca explicar el concepto del *closet drama*. Aquí se comienza a hablar sobre los espacios. Primero, defino los espacios no diegéticos que tienen que ver con las posibles representaciones de la obra. Después hablo sobre la división de los espacios entre los privados y los públicos. Igualmente en esta parte, hablo sobre las diferentes formas de representación que podía tener una obra libertina, que en un principio no buscaba ser representada.

En la cuarta parte, continuo con los espacios no diegéticos y hablo sobre la transformación de la escenografía a lo largo de la obra. Al mismo tiempo, demuestro la relación que existe entre la transformación del escenario, un espacio no diegético, y las transformaciones que suceden dentro de la acción diegética.



La quinta parte tiene como objetivo principal mostrar el distanciamiento que toma la mujer de su “naturaleza”. A lo largo de esa parte, busco mostrar las razones que la alejan de su “sexualidad original”; tanto las tomadas por la mujer misma, como las impuestas sobre ella. De igual forma, expongo la desviación que sufren los personajes masculinos. Finalmente, explico por qué ya no pueden volver a su naturaleza u origen.

En la sexta y última parte hago evidente la presencia de esa naturaleza eterna de la que hablan Noggle y Lipkin, y muestro cómo contrasta con el flujo de lo libertino. Hablo sobre los intentos que se hicieron dentro de la obra para modificar la naturaleza, y demuestro cómo sobrevive y elimina todo atentado que se hace en contra de ella.

## 1. EL TEXTO

El primer documento de la obra *Sodom or the Quintessence of Debauchery* pone como fecha de impresión 1684. En los años posteriores, se imprimieron siete versiones de la obra, de las cuales dos utilizan como texto base la edición de 1684. Actualmente no queda ninguna copia de esa primera edición. “Although all copies of this edition are now lost, it was apparently the archetype for several extant manuscripts which record the same imprint” (Elias 424). Tres de los siete manuscritos incluyen dos prólogos, dos epílogos y diez versos recitados por el personaje de Madam Swivia. En este trabajo se utilizará una de las versiones que está basada en la edición de 1684 y que contiene las partes adicionales.

En esa edición, debajo del título *Sodom*, se indica a *E. of R.* como el legítimo autor. La autoría por parte de John Wilmot no se disputó hasta que en una reimpresión, situada entre 1691 y 1692, Anthony à Wood, un famoso anticuario de la época, explicó que usualmente este tipo de obras obscenas se le adjudicaban falsamente al Earl of Rochester.

The Reader is to know also that a most wretched and obscene and scandalously infamous Play, not wholly compleated, passed some hands privately in MS., under the name of Sodom, and fathered upon the Earl (as most of this kind were, right or wrong, which came out at any time, after he had once obtained the name of an excellent smooth, but withall a most lewd Poet) as the true author of it (Wood 490).

Desde entonces se repara en el problema de la autoría. Pero no es sino a partir de 1698 que la creación de la obra se debate entre dos posibles personas: John Wilmot, Earl of Rochester o un hombre conocido como Mr. Fishbourne. Esto fue

resultado de un comentario por parte de Charles Gildon, un escritor de la época que editó algunos poemas de Rochester. Al referirse al escritor de *Sodom* dijo: “who was, as I'm very well assured, one Mr. Fishbourn, an Inns of Court Gentleman” (Gildon 56). Gildon dijo haber escuchado esto, mas no declara de quién. Aunque se ha podido rastrear el nombre de Mr. Fishbourne, no se han encontrado documentos que apunten directamente hacia él como autor de *Sodom*. Tan sólo se puede señalar a un hombre llamado Christopher Fishbourne, un escritor menor activo durante los años en que se cree que la obra *Sodom* fue escrita.

La razón de la falta de testimonios sobre el autor de la obra es resultado, seguramente, del miedo a recibir algún castigo. También se cree, como lo dice Richard Elias, que probablemente Fishbourne escribió solamente los prólogos y epílogos. “Perhaps Fishbourne wrote them. He was writing in the 1680's, and the assumption that he tampered with *Sodom* may explain how Gildon learned of his connection with it” (Elias 428).

Sin embargo la autoría de Christopher Fishbourne es igual de endeble que la de Rochester. Pues es sólo la creencia de que no pudo existir alguien más que escribiera un texto así de obsceno la que lleva a la conclusión de que John Wilmot es el verdadero autor (Elias 425).

## 2. LOS CONCEPTOS DE SODOMÍA Y LIBERTINAJE EN EL SIGLO XVII

La obra *Sodom* establece una contraposición entre la naturaleza y la deformación de la misma a través de una gama de transgresiones. De manera paralela el sexo femenino y la escenografía sufren un cambio que paulatinamente los distancia de lo considerado “natural”; o quizás, más acertadamente, de su forma u orden “original”. Ilustraré esto en

la obra a través de dos tipos de imaginaria<sup>1</sup>: la directa, es decir, lo que brinda la representación escénica, y la indirecta, es decir, la de los diálogos y monólogos de los personajes.

Existe un aspecto que es decisivo al hablar de la deformación de un orden natural u original en esta obra: la sodomía. Ésta resulta ser un condicionante entre aquello que es natural y lo que no lo es. Para entender el concepto de sodomía se deben contemplar los aspectos que definían o implicaba el acto sexual. Es necesario tener en mente la relación que se entendía entre el placer y la concepción. Basta saber que un par de siglos atrás, una acusación por violación sería descartada si la mujer hubiera quedado embarazada; ya que se creía que no era posible concebir sin haber tenido placer, sin haber consentido. (Potkay 144).

Ya que el placer está de cierta forma relacionado con la concepción, la sodomía podría poner en riesgo esta premisa. Sarah Toulalan dice:

This same idea that sexual pleasure cannot be divorced from conception and 'generation' was expounded in Rochester's *Sodom*, though in a completely different fashion. Rather than focus on the necessity of conception for pleasure, the play reverses the equation and demonstrates the cataclysmic consequences of separating sexual intercourse from reproduction (Toulalan 86).

Ese "cataclismo" que sugiere se refleja precisamente en esa deformación que sufre el orden natural en la obra. La sodomía es uno de los aspectos transgresores de

---

<sup>1</sup> "This term is one of the most common in criticism, and one of the most variable in meaning. Its applications range all the way from the 'mental pictures' which, it is sometimes claimed, are experienced by the reader of a poem, to the totality of the components which make up a poem" (Abrams, 121).

ésta. Éste afectará, como ya se ha dicho, a dos de las figuras en las que se enfoca este trabajo: la mujer y la naturaleza.

Hace falta explicar, entonces, en su totalidad qué implicaba la sodomía. Según algunos críticos, en la mentalidad del siglo XVII, el libertinaje se asociaba con prácticas sodomitas. “It made sense, therefore, to follow the logical progression of the libertine’s reputation as a rapist, adulterer, and drunkard to the libertine as sodomite” (Webster 184). La sodomía, como dice Jonathan Goldberg implicaba una variedad de actos sexuales además de sexo entre hombres: “anal intercourse, fellatio, masturbation, bestiality—any of these may fall under the label of sodomy in various early legal codifications and learned discourses” (Goldberg 19). Incluso el concepto de sodomía, según Alan Bray, se ligaba más al concepto de *debauchery* (que también se puede traducir como “libertinaje”), pues podía implicar de igual forma beber en exceso, bestialidad, adulterio, incesto, violación, etc. “As Bray concludes, the underlying notion behind the words “sodomy” and “buggery” was thus larger than sex between men. This broader notion was debauchery” (Webster 184). De acuerdo con Bray, la sodomía era no sólo un crimen sexual, “it was also a political and a religious crime and it was this that explains most clearly why it was regarded with such dread...” (Bray 3).

Es importante explicar en qué consiste lo libertino y, por lo tanto, cuál es su transgresión. Como lo expone Jeremy Webster: “Throughout Charles II’s reign, the libertine was a familiar figure as a sexual adventurer and as a radical questioner of social, political, and moral values... Libertines thus performed traditionally secretive acts— excessive drinking, carnality, sodomy, sedition, assault, and sacrilege—in the public sphere in a variety of ways” (Webster 2). El libertino empieza como “questioner” al retar alguna idea, luego transgrede ejecutando una acción, y eso lo transforma en

“adventurer”. Sin embargo, se debe hacer hincapié en el aspecto de ejecución o actuación (“performance”). Webster establece que el libertino debía actuar o ejecutar sus ideas frente a un público. Es necesario tener en cuenta que las acciones del libertino deben ser presenciadas para que él pueda ser transgresor. El libertino debe actuar, es decir poner en movimiento lo plasmado en la hoja, y esto debe ser presenciado para lograr la transgresión. El cambio que tiene la escenografía a lo largo de la obra se puede explicar con base en esta proposición: pasar de lo inmóvil a lo móvil y, por supuesto, exponer públicamente lo que es privado.

### 3. *CLOSET DRAMA*

Un término que debe ser abordado, para comprender el papel que desempeñan los espacios en la obra, es el de *closet drama*. Al ser esta obra un *closet drama*, una obra que no estaba pensada para ser puesta en escena, el lector se transforma en el espectador que hace la transgresión posible.

Esta obra de teatro es usualmente clasificada como uno. Sarah Toulalan lo expone de la siguiente forma: “*Sodom* is generally described as a ‘closet drama’, designed to be read rather than acted, and it is hard to imagine how, even in the sexually permissive atmosphere of the Restoration court, it could ever have been legitimately staged. Ros Ballaster describes it as a ‘comic closet drama’” (Toulalan 207). Según varios autores, entre ellos Richard Elias, no existe registro de alguna posible representación. Se cree que los dos prólogos y los dos epílogos, de los que se hablará más adelante, fueron escritos con fines artificiosos, es decir, para hacer creer que fue representada.

A pesar de ser un *closet drama*, la obra tiene detalladas instrucciones en lo relativo al modo de su representación. La definición que da M.H. Abrams de este tipo de

obra concilia lo anterior: “A closet drama is written in dramatic form, with dialogue, indicated settings, and stage directions, but is intended by the author to be read rather than to be performed;...” (Abrahams 70). El hecho de ser un *closet drama* no implica que exista una ausencia de escenografía.

Si hablamos de escenografía nos referimos al diseño en el escenario, es decir al diseño en un espacio teatral. Cuando se dice que la obra es un *closet drama*, el espacio del escenario toma otra dimensión. La palabra *closet* implica ya un espacio cerrado. A diferencia de una obra creada para ser representada en un teatro, el *closet drama* no tiene una audiencia que, al presenciar la obra, transforme el espacio privado-cerrado (el escenario dentro del teatro) en espacio público-abierto. Sin embargo, aunque no existe una audiencia para modificar los espacios, según la definición anterior, sí se puede hablar de otras circunstancias que lo harían.

Para entender esto se deben tener en cuenta todos los contextos en los que este *closet drama* podría recrearse. Existen tres casos pertinentes para explicar, en este trabajo, la situación del espacio, tanto público como privado, en el *closet drama*: la lectura en solitario, la lectura en grupo y la representación en un grupo privado. El término de *closet drama* fue acuñado en el siglo XIX, y se aplicó a obras de siglos anteriores (Greene 270). Eso provocó una cierta ambigüedad, y una gran variedad de definiciones. Tomemos como ejemplo la definición que da Brander Matthews: “It is wrought solely for the reader in the library, without any regard for the demands of possible spectators in the auditorium” (Matthews 214). Esta definición puede ayudar a entender la relación de lo público y lo privado en el primer caso, es decir, cuando sólo existe un lector frente al texto del autor.

Este primer caso, en un principio, pertenece solamente al espacio privado. Como lo dice la definición de Matthews, se trata solamente de un lector sin la necesidad de una audiencia. Sin embargo, el *closet drama*, en este caso *Sodom*, permite y promueve de al menos dos formas la transformación de ese espacio privado a un espacio público, a pesar de que sólo sea el lector frente al texto. Una de las formas que da paso al espacio público es la descripción que se hace de las escenas. Esta se tratará más adelante dentro de la sección dedicada a la escenografía.

La otra surge de la relación que tiene la literatura didáctica<sup>2</sup> con el *closet drama*. La relación entre el *closet drama* y la literatura didáctica no es poco común. Muchos *closet dramas* durante el siglo XVII tenían solamente una intención pedagógica (Straznicky 426). Ahora, el aspecto didáctico en una obra libertina tampoco es insólito. Existen varios ejemplos de esto último, entre los cuales se puede mencionar *La Philosophie dans le boudoir* escrita por el Marqués de Sade en el siglo XVIII. El título de la obra simplifica la explicación. Se habla de un espacio cerrado-privado, es decir, “*le boudoir*”, en donde ocurrirá un tipo de educación filosófica. La relevancia de esta relación, entre lo didáctico y lo libertino, con respecto al espacio, se puede explicar con lo que dice Miranda Garno Nesler en su estudio relativo a la mujer y el *closet drama* :

The shared vocabulary between conduct literature and closet drama—indeed, closet drama’s construction as an educational form—invites women to access closet texts both as readers and authors. These forms both attempt to enclose women and demand women’s public participation (Garno 32).

---

<sup>2</sup> “The adjective ‘didactic,’ which means ‘intended to give instruction,’ is applied to works of literature that are designed to expound a branch of knowledge, or else to embody, in imaginative or fictional form, a moral, religious, or philosophical doctrine or theme” (Abrams 65).



Garno implica que aquello que está escrito para ser leído y aprendido en el espacio privado, también tiene la intención de ser aplicado en el espacio público. Esto es, de alguna forma, lo que sucede en *Sodom*. Dentro de la obra el rey habla a través de sofismas para tratar de convencer al resto de los personajes, y al lector, de aceptar una ideología. Si bien la obra no espera que se apliquen públicamente las enseñanzas del texto privado, sí critica ese modelo. La obra critica el espacio público desde el espacio privado, y amenaza con transgredirlo. La amenaza se da a través del contacto que tiene el lector con el texto, y el riesgo que existe de que el lector aplique las ideas en un ámbito público.

El segundo caso, la lectura en grupo, modifica desde un principio el espacio privado. Este tipo de práctica de lectura era común durante el siglo XVII. Hay definiciones que lo hacen implícito, como la dada por *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: “Drama supposedly intended to be read in the study (closet) or recited to a private audience rather than performed on a public stage” (Greene 270). Si se habla de *closet drama* durante este siglo, se debe asumir que no eran obras solamente leídas en privado. Al contrario, se podrían considerar como lecturas para un ámbito público, aunque este fuera reducido y selecto. Marta Straznicky, una especialista en el tema, lo expone de la siguiente forma:

In various ways the majority of sixteenth- and early seventeenth-century closet plays were not inscribed in a cultural domain that was identified as “private,” even if they never reached the size and breadth of audience attending the commercial theaters. In marked contrast to stage-plays that sought to be considered part of an exclusive, non-commercial, literary culture, the evidence of reading habits and authorial purpose for the closet

plays suggests that this strain of dramatic writing did not confine itself to the closed spaces in which elite literary activities occurred (primarily collages and private households), but sought instead to occupy a cultural position that could meaningfully intervene in social, religious, and political discourse (Straznicky 426).

Nuevamente la intención de intervenir de manera pública, con algo creado y leído de manera privada, se hace presente. Este tipo de lecturas permiten incrementar ese círculo privado en el cual anteriormente sólo estaba un lector y el autor. La privacidad que existía entre estos últimos dos, se comparte con un grupo selecto. El término “privacidad” debe ser, de manera pertinente, puesto entre comillas, pues en el caso de una lectura en grupo, la “privacidad” implica un “público”. Por privacidad se entiende, en esta circunstancia, un espacio que confina lo que en él es dicho o leído. En el caso de *Sodom* ocurre una transgresión durante una lectura en grupo, ya que se habla de sodomía, un término que pertenecía al ámbito privado.

En la explicación de Straznicky, citada anteriormente, se toma distancia de los teatros comerciales. Esta observación es importante para pasar al tercer caso, el cual surge evidentemente del segundo: la representación en un grupo privado. La diferencia entre este caso y el anterior yace en la manera en que se transgrede el espacio privado. En el caso de la lectura en grupo, la transgresión consiste, en su mayor parte, en la aplicación de lo leído por un individuo al ámbito público fuera de la lectura grupal. También ocurre una transgresión, como ya se expuso, cuando el texto escrito se transforma en diálogo, es decir, cuando el texto privado se convierte en un diálogo público.

Ahora bien, la transgresión en el tercer caso, específicamente en *Sodom*, ocurre en el momento de la representación, de la acción; un aspecto importante del libertino. La obra de Rochester, incluso, incita a la representación. Straznicky al referirse al espacio en el *closet drama* dice: “Perhaps because of this desired extension from private space to public space, early modern closet plays are generally not opposed to theatricality, even if none of them would have aspired to performance in a commercial venue” (Straznicky 426).

La manera en que *Sodom* provoca la representación está basada en la teatralidad de la que habla Straznicky. La obra incluye algunas secciones que pueden ser explicadas gracias a lo expuesto anteriormente. Algunas son las descripciones sobre la escenografía al inicio de algunas escenas. Si era una obra que no podía ser representada en un teatro público, una razón para explicar la existencia de estas indicaciones, como ya se dijo, es que el *closet drama* de la época no descartaba la teatralidad.

Lo anterior también ayuda a explicar la situación de los prólogos y los epílogos que aparecen en tres de las versiones. En las dos secciones se le habla a una audiencia, otro ejemplo de la teatralidad. En el primer prólogo el autor dice: “By Heaven a noble audience here today” (Rochester 3), y en el epílogo recitado por Fuckadilla, ella pregunta: “...how well I’ve acted here today?” (Rochester 56). Sin embargo esto no implica necesariamente que las obras hayan sido en realidad representadas. Como dice Richard Elias:

These pieces [los prólogos y los epílogos] are evidently the source of the silly legend that *Sodom* was actually performed at court, with Charles and his friends in the leading roles. But there is no evidence that a *théâtre clos*

flourished clandestinely at Whitehall, and when courtiers wished to act, they mounted Calisto, not each other.' I suspect that the prologue and epilogue were added to the first edition of *Sodom* to increase the notoriety of an already infamous work; rumors about a secret performance would surely boost sales (Elias 428).

Estos prólogos y epílogos sólo tenían la intención de simular el hecho de que se le había hablado a una audiencia. Trataban de simular ese espacio público para que así pudiera existir la transgresión. Pues, una vez que el espacio se puede imaginar, la sodomía, la transgresión y sus deformaciones pueden aparecer en escena.

#### 4. LA TRANSFORMACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Conforme avanza la obra, la escenografía encarna una dimensión diferente de la que tuvo al principio. Hay que tener en cuenta que el espacio que se deformará dentro de la historia no es el mismo espacio del que se habló en la sección de *closet drama*. El espacio aquí es el diegético, es decir, un lugar creado para que la historia pueda ocurrir.

La primera indicación de escenografía en el Acto I Escena I es la siguiente: An antechamber hung with *Aretine's postures* (Rochester 1.1). *Aretine's postures* era un libro erótico, con sonetos de Pietro Aretino y con grabados, de varias posiciones sexuales, hechos por Marcantonio Raimondi, (véase la imagen 1).

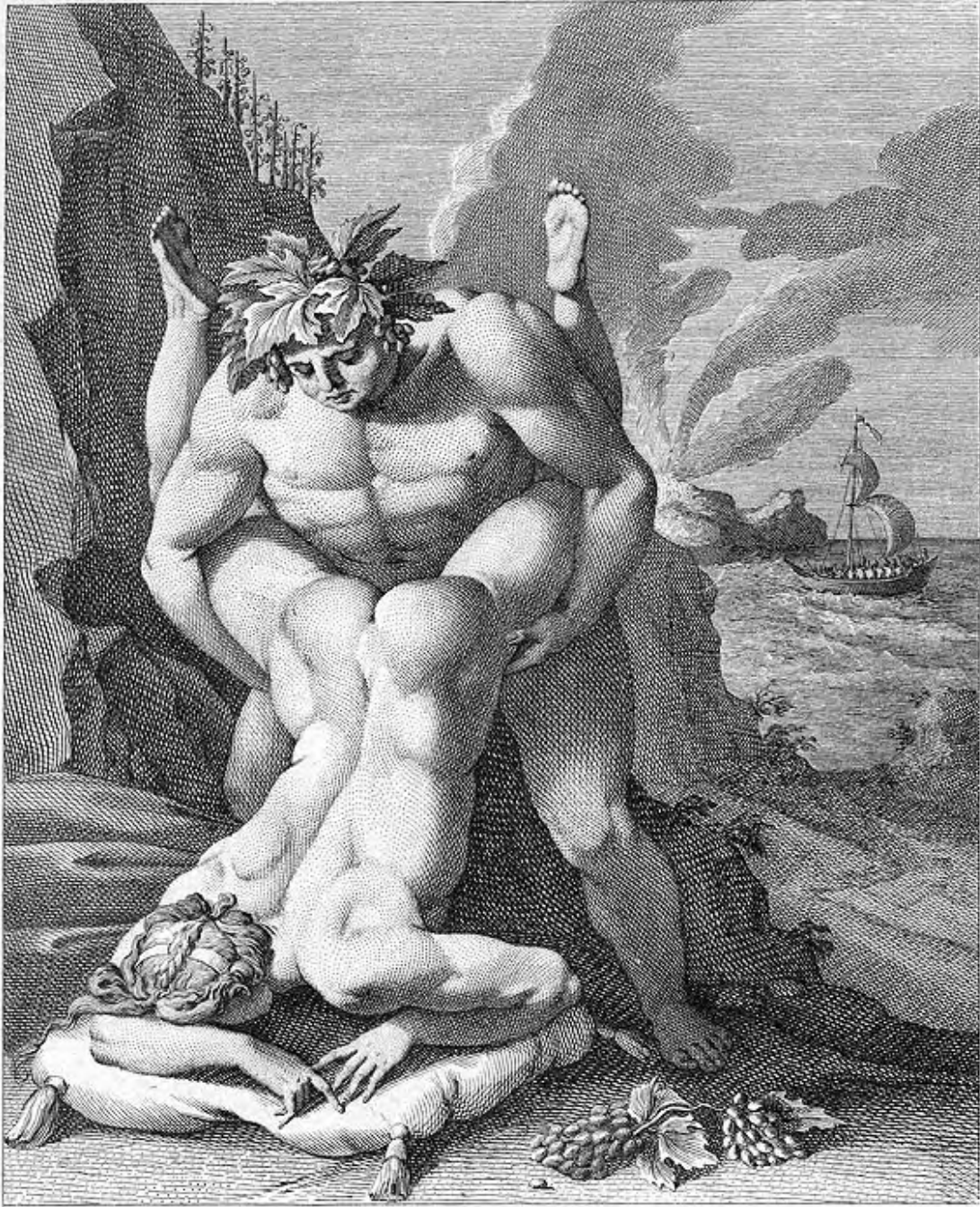
Desde el inicio se cumple uno de los aspectos del libertino, pues se expone algo del espacio privado de manera pública. Sin embargo, todavía no se recurre al aspecto en que el libertinaje es llevado a la acción. Lo que se tiene en escena es una representación pictórica y lingüística. Digo lingüística pues las imágenes en el libro venían acompañadas de sonetos que las explicaban. Si bien no es posible afirmar que en la escenografía las imágenes estaban acompañadas de sus sonetos, al hacer mención del libro *Aretine's postures* se debe tomar en cuenta tanto el aspecto visual como el lingüístico. Estas imágenes sirven para establecer de manera directa, al inicio de la obra, que el orden natural y sexual será transgredido; ya que en el libro los sonetos estaban escritos de manera explícita. Esto se explica por lo que hace evidente Darby Lewes:

Pietro Aretino demanded that authors "Speak plainly" and eschew "thy rope in the ring, the obelisk in the Coliseum, thy leek in the garden, thy key in the lock, thy pestle in the mortar, thy nightingale in the nest, thy dibble in



**T**V pur è gambe in collo in cui me l'hai  
 Ficcato questo cazzo, merda fraccassè  
 Del letto mi ritruouo in 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, cbi ben seru'è 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' uita.  
 Certo mòrta saria  
 Se staua un poco più bener ristoro  
 Da te mio ben, mio cor, e mio thesoro.

(Imagen 1, Soneto de Pietro Aretino acompañado por la ilustración "Postura número 16" de Marcantonio Raimondi, *I Modi*, 1550, [http://www.eroti-cart.com/popup\\_image/pID/547](http://www.eroti-cart.com/popup_image/pID/547)).



BACHUS ET ARIANE.

(Imagen 2, Escena sexual entre Baco y Ariadna inspirada en los grabados de Marcantonio Raimondi, de Agostino Carracci, *L'Enfer de la Bibliothèque*, BnF, 2007, 68).



(Imagen 3, Fragmentos de los grabados de Marcantonio Raimondi para el libro *I Modi*, montados en el *British Museum*, [http://www.engramma.it/engramma\\_revolution/47/img/47\\_news\\_mythologica2.gif](http://www.engramma.it/engramma_revolution/47/img/47_news_mythologica2.gif)



the drill, thy syringe in the valve, thy stock in the scabbard" and so forth, for "otherwise thou wilt be understood by nobody." (Lewes 167).

Al hacer referencia a imágenes de *Aretine's postures*, entonces, se logra plantar en un principio una idea de la sexualidad y su transgresión. La idea de Aretino no siempre será obedecida, pues muchas veces se hablará a través de metáforas. La transgresión de la sexualidad tendrá lugar tanto a través de éstas como de manera explícita.

A pesar de que aún no se establecen todos los aspectos del libertino, tras lo dicho en la introducción, sí se podría hablar ya de su transgresión. La transgresión del libertino comienza desde que una provocación en escena, como las imágenes eróticas, es visualizada por el espectador. "*Sodom* too expects that the watching of the sexual 'play' and the listening to sexual wordplay will produce sexual feelings in its audience" (Toulalan 207) o como lo dice Richard Elias: "*Sodom* was intentionally pornographic, designed to raise penises or eyebrows" (Elias 428).

La audiencia en un primer caso sería tan sólo el lector, sin embargo, también se podría hablar de un grupo reducido de personas, lo cual incrementaría la transgresión. No se debe olvidar que el acto del libertino debe ser presenciado para poder ser transgresor. El hecho de que fuera una obra de teatro refuerza, por tanto, la importancia de la descripción de la escenografía, pues el lector se enfrenta primero a ésta que a una forma pictórica. Esta primera escenografía es solamente el preámbulo de una provocación que se volverá cada vez más física.

En la segunda escena, la escenografía cambia: "The scene changes to a fair portico joining to a pleasant garden adorned with naked statues of both sexes in various postures. In the middle of the garden is a woman representing a fountain, standing on

her head and pissing bolt upright. Soft music is played, after which is sung, by a small voice, in a mournful key (Rochester 1.2).” Es notable que al mismo tiempo que se muestran estatuas tratando de imitar figuras humanas, hay una mujer imitando a un objeto; una fuente. Esto personifica al objeto al mismo tiempo que cosifica a la figura humana, y termina por colocar a ambos en un mismo nivel.

En algunas obras del Marqués de Sade, entre ellas *Juliette*, se muestra a mujeres jugando el papel de una variedad de enseres como mesas o candelabros. Sin embargo estas dos obras tienen intenciones diferentes al materializar el cuerpo de la mujer. En el caso del Marqués de Sade es un acto básicamente peyorativo. Mientras que en el caso de Rochester, la intención está centrada en una suerte de metamorfosis. Se ha pasado ya de las imágenes bidimensionales e inertes del telón, a una escenografía con figuras tridimensionales y una mujer realizando una acción. Si bien es una imagen cuya función es hasta cierto grado burlesca y grotesca, no se debe dejar a un lado el hecho de que el erotismo y el cuerpo empiezan a tomar otra dimensión.

En la primera escena del segundo acto la escenografía toma vida: “Six naked women and six naked men appear, and dance, the men doing obeisance to the women's cunts, kissing and touching them often, the women doing ceremonies to the men's pricks, kissing them, dandling their cods, etc., and so fall to fucking, after which the women sigh, and the men look simple and sneak off” (Rochester 2.1). A pesar de que son personas las que se encuentran en el fondo, éstas no tienen ninguna participación en el desarrollo de la historia.

La aparición de estos hombres y mujeres sustituye a ésa de las imágenes del Aretino y las estatuas del primer acto. El espacio conferido anteriormente a la escenografía se le otorga a las seis mujeres y los seis hombres. Sólo estarán en esa

parte del escenario durante la obra y no tendrán ninguna interacción con los personajes. Por esta razón se les debe considerar como parte de la escenografía, pues sólo funcionan para enriquecer el aspecto visual del escenario. Para este momento la quietud se ve finalmente transgredida. Las imágenes y las estatuas se han transformado en movimiento.

No obstante, la sexualidad retratada en escena parece seguir dentro del orden natural. Al hablar de lo natural remito a lo ya dicho. Sigue sin retratarse de manera explícita en escena, aparentemente, un acto de sodomía.

Es necesario decir “aparentemente” por lo explicado en la introducción. Si hablamos solamente de sexo anal entre hombres no encontraremos ninguna representación en la obra. Si bien la sodomía, como la entendemos hoy en día, es un tema abordado por los personajes, nunca hay una representación visual en escena. Sin embargo aún se puede hablar de una representación sodomita, por todos los actos, ya mencionados, que ésta implica.

Es de esta manera que la sodomía se abre paso dentro de la obra. A pesar de no aparecer directamente como el acto sexual, al hacerse referencia a cualquier otro acto relacionado se hace alusión a la sodomía. Todas las escenografías pasadas, al mostrar de manera pública algo que en principio forma parte del espacio privado, contribuyen a la trasgresión. Esta transgresión es resultado del libertinaje, por lo tanto las escenografías estaban mostrando de manera implícita, y explícita a la vez, una forma de sodomía.

La última indicación de escenografía aparece hasta el último acto: “A grove of cypress and other trees cut in shapes of pricks. Several arbours, figures, and pleasant ornaments. In a banqueting-house are discovered men playing on tabours and

dulcimers with their pricks, and women with jews' harps in their cunts” (Rochester 5.1). En esta descripción escenográfica se puede ver al hombre y a la mujer tocando instrumentos en armonía con la naturaleza. Sin embargo esta armonía es falsa o impuesta como se verá inmediatamente.

Los árboles muestran en su propia forma la inclusión de ese aspecto sexual que se ha desarrollado en la obra. Aparentemente la naturaleza y la sexualidad están fusionadas. No obstante esa apariencia sigue existiendo la transgresión. Los árboles no muestran su forma natural, sino una forma fálica impuesta por el hombre. Por lo tanto esa apariencia de armonía está impuesta, es forzada, y no representa sino lo opuesto.

Ahora que se entiende la transformación de los espacios en la escenografía es necesario regresar a un término ya abordado: *closet drama*. Esto solamente es para poder retomar la relación entre el espacio abierto-público y el cerrado-privado.

Jonathan Goldberg dice: “Public space is presumptively heterosexual;” (Goldberg 11). Aunque la heterosexualidad no queda exenta de ser sodomita, lo que dice Goldberg ayuda a entender porqué lo homosexual, en este contexto, pertenece al espacio privado. Sin embargo, ya que la homosexualidad y la heterosexualidad pueden ser sodomitas, las dos pueden pertenecer al espacio privado. La única diferencia recae en el hecho de que la heterosexualidad puede no ser sodomita.

No se debe olvidar que uno de los aspectos importantes del libertino es que exista quien lo vea. Se necesita del lector o espectador para que en las primeras escenas exista el libertinaje. Es por esta razón que el espacio cerrado y privado del “*closet*”, se ve transgredido, “the distinction, ..., between the private and the public, disintegrates” (Dehert, Vanhaesebrouck 5).

En el segundo acto se hace evidente este espacio cerrado en la diégesis cuando Swivia dice: "I'll shut the door, and you shall see my thing" (Rochester 2.1). Se debe insistir que este "*closet*" o espacio cerrado no está directamente relacionado con lo homosexual sino con lo sodomita o libertino. Por ejemplo, en la escena donde Swivia y Prickett tienen un encuentro heterosexual, el espacio comienza por ser privado y cerrado para después ser transgredido. Por eso ella cierra la puerta de la habitación, para aislarse y poder hacer un acto sodomita. Un par de líneas más adelante, Swivia le dice a Prickett, al referirse a su sexo: "There, can't you enter now, you've found the door" (Rochester 2.1). Nuevamente aparece una puerta, en esta ocasión una puerta metafórica que delimita la entrada a la sexualidad femenina. Se habla, entonces, del sexo femenino como otro espacio que permanece cerrado.

Ahora, como se expuso anteriormente, esta idea del espacio cerrado se ve transgredida tanto en los eventos de la obra como en la escenografía. En la misma escena de Swivia y Prickett el espacio privado se ve transgredido y transformado en público cuando una de las damas de honor, Cunticula aparece y dice: "Did my presence disturb your privacies?" (Rochester 2.1). Sin embargo, al igual que en la representación en grupo, esa "privacidad" puede implicar a Cunticula como público o actor mismo, y aún seguiría existiendo lo privado, es decir, aquello que permanece en la habitación.

En cuanto a la escenografía, ese espacio privado se transforma en público en la última escena. Aquí se encuentran al aire libre, lo sodomita se ha abierto paso al espacio público y es por eso que al final debe haber una participación divina que destruya todo aquello que está fuera del orden.

## 5. LA NATURALEZA DE LA MUJER TRANSGREDIDA

De manera paralela a los cambios que sufre la escenografía, la obra establece una cierta figura de la mujer que se ve de igual forma transgredida. La figura de la mujer en la obra es atacada y se le impide asumir su sexualidad. Harold Weber lo expone de la siguiente manera: *Sodom* “practices a type of gender genocide, the intensity of its desire to annihilate the female commensurate with the futility of its attempt to imagine an alternative sexual economy” (Weber 175).

Desde el primer acto se hacen declaraciones contra el sexo femenino. El rey declara: “As for my queen, her cunt no more invites, / Clad with the filth of her most nasty whites.” (Rochester 1.1). Como lo expone Weber, se trata de buscar una nueva “economía sexual”. Esto implicaría cancelar el orden natural y sexual de la mujer. Se busca el placer emancipado de la concepción. Bolloximian en un intento de luchar contra el orden natural dice:

Those who my pleasure serve I must requite.

Henceforth, Borastus, set the nation free.

Let conscience have its force of liberty.

I do proclaim, that buggery may be used

O'er all the land, so cunt be not abused. (Rochester 1.1)

La sodomía es para él la liberación de su nación, la liberación del hombre frente al poder que la mujer puede ejercer sobre él. Para él el libertinaje es “a practice or a position—both intellectual and physical—aimed at the liberation of the individual mind” (Dehert, Vanhaesebrouck 2). El mandatario busca liberar a sus ciudadanos hombres, al evitarles caer en las manos de una mujer, a través de esta decisión. Sin embargo es una decisión que no libera a todos; pues se olvida de la naturaleza sexual de la mujer e

igual de todo hombre que no quiera asumir la sexualidad que impone el rey. El rey Bolloximian al tratar de derribar las barreras que impone la naturaleza, termina estableciendo un aislamiento aún más estrecho. Vale la pena adelantarse un poco en la obra para poder profundizar un poco más sobre la idea de libertad que tiene el rey. Hombres y mujeres parecen estar bajo el yugo del sexo opuesto. Tan sólo en la segunda escena Fuckadilla declara: “What woman can a standing prick refuse?” (Rochester 1.2), y así, hace evidente frente a las otras mujeres la dependencia al sexo masculino. El mismo Bolloximian admite esta dependencia en el acto tercero: “Faces may change, but cunt is but cunt still, / And he that fucks is slave to women’s will” (Rochester 3.1). Entonces, el rey, para evitar esa esclavitud, le niega el sexo con hombres a las mujeres. Es de esta forma que busca liberar a su nación; evidentemente, busca liberar a una nación masculina.

Por otro lado sería un error pensar que la separación, en la obra, de la figura de la mujer y de su verdadera naturaleza es culpa del rey y del resto de los sodomitas solamente. El resto de las mujeres también contribuyen a separarse de su orden sexual al cometer adulterio, promiscuidad o alguna otra representación de la sodomía. Más adelante Pockenello, el favorito del rey, le revela que una de las damas de honor ha sido promiscua, y hace referencia al “esperma” de Fuckadilla: “Great sir, when last you were entombed / Within the straits of Fuckadilla's womb, / You told her that her sperm did slowly come” (Rochester 1.1).

Es aquí donde se ve que no sólo el rey es un sodomita, sino que Fuckadilla también. Pockenello hace recordar al rey que el esperma de Fuckadilla estaba lento, es decir que no estaba sintiendo el placer necesario para producirlo. Esto era porque había estado con otro hombre, y se había agotado, como se lo hace saber Pockenello:

No wonder she don't fuck as she was wont—  
Pene has been too familiar with her cunt.  
My liege, he swived her in her time of term.  
I saw him wipe the gleanings of her sperm.  
His reaking tarse in tail of shirt he packed,  
Seeking to shelter't from the treacherous act.  
But the strange dye the traitor did relate,  
Which stiff with menst'rous blood stood up in state (Rochester 1.1).

En este diálogo no sólo se revela la promiscuidad de la dama de honor sino también su poca preocupación por las prohibiciones religiosas. Éstas dictaban que estaba prohibido tener relaciones sexuales durante la menstruación (McNellis 51).

Quizás es necesario explicar rápidamente por qué se habla del esperma de la mujer antes de seguir. No es sino hasta el siglo XVIII que se descubre oficialmente que la mujer tiene óvulos. Antes dominaban algunas otras teorías. Entre ellas se encontraba la de Hipócrates, quien aseguraba que existían dos espermias, el del hombre y el de la mujer. Estos se producían durante el acto sexual cuando se tenía placer (Inhorn 56).

En el segundo prólogo de *Sodom*, con ese tono peyorativo al que hace referencia Weber, hay una línea que habla de la mujer de la siguiente forma: “And she that hath a cunt will be a whore” (Rochester 6). Desde un par de líneas antes busca reforzar esta idea al referirse a la cantidad excesiva de fluidos que habría dentro de las mujeres. Esto es importante para poder explicar la distancia que toma la mujer de su misma naturaleza. Toulalan dice lo siguiente:

Sexual excess also had the same result. It was a commonly held belief of the time that whores did not conceive because of their exposure to



excessive quantities of different seed...too much seed emanating from a variety of sexual partners leads to the opposite conclusion, the impossibility of conception (Toulalan 87-88).

Dado que la intención natural del acto sexual era la concepción, y el exceso de fluidos, resultado de actos libertinos, conducía a lo opuesto; las mujeres al cometer adulterio recurrían al acto sexual en búsqueda sólo de placer y no de concepción. Esto las apartaba del orden natural y sexual predispuesto para ellas. El Conde de Mirabeau, un escritor libertino francés del siglo XVIII, escribe en una de sus obras sobre este tema. Tras dar un ejemplo del problema que existiría en verter veinte líquidos diferentes en un solo vaso, pues estos se verían infectados por los otros, explica:

De cet exemple, voici les conséquences: qu'un homme sain se joigne à plusieurs femmes, il ne peut en résulter aucun mal; c'est la même liqueur versée dans plusieurs vases. Mais qu'une femme, fût-elle même très saine, s'unisse à plusieurs hommes coup sur coup qui ne seraient pas infectés, cette diversité de semence produira, par la fermentation aidée et accélérée par la chaleur du lieu, les effets les plus dangereux (Mirabeau 75-76).

La obra de Mirabeau llamada *L'éducation de Laure* lleva en el título ese sentido pedagógico recurrente en algunas obras libertinas del que ya he hablado en la introducción. En su discurso muestra lo desastroso que puede ser para una mujer mezclar los fluidos, excluyendo al hombre, pues el libertinaje es presentado “generally being a male privilege” (Dehert, Vanhaesebrouck 2). Sin embargo después se verá que si bien la mezcla de líquidos sólo afecta a la mujer, habrá otras consecuencias para el sodomita masculino. Ahora, dentro de *Sodom* algunos personajes establecen

claramente que no buscan la reproducción sino sólo el placer. Bolloximian expone un punto negativo para la reproducción, específicamente para el sexo femenino, en el tercer acto: “That mighty orifice of Nature’s gate / Gave once delight, but ne’er did propagate. / Products spoil cunts” (Rochester 3.1). Dado que el objetivo final del acto sexual es el placer, en la obra se busca evitar cualquier cosa que pueda arruinarlo, aunque ésta sea la reproducción.

Más adelante ocurre otro acto que aleja a la mujer de su orden original. Para calmar su necesidad, la reina recurre a la masturbación con un *dildo*, es decir, a una de las prácticas de la sodomía. “It might be expected, therefore, that Rochester would depict women turning to each other for sexual gratification. But this is not the case. There is one scene in which a lady-in-waiting uses a dildo on the Queen in order to satisfy her sexual needs.” (Toulalan 143). Como lo señala Toulalan, llama la atención que no le dan prioridad a la satisfacción entre ellas, y que la satisfacción que obtienen de un *dildo* no es suficiente. Esto se hace evidente en toda la obra. Primero, en la segunda escena del primer acto Officina dice: “This dildo by a handful is too short” (Rochester 1.2). De igual forma en el cuarto acto, ella misma dice: “These dildos are not worth a fart” (Rochester 4.1). La dependencia que la mujer tiene con respecto al sexo masculino se hace evidente en estas dos líneas. La única forma de satisfacer “el hambre” del sexo femenino es con el sexo masculino. Es por eso que al final del primer acto el coro dice: “When pintle cannot gain new breath / Resurrection is worse than death” (Rochester 1.2). Si el placer es todo lo que están buscando, y es lo que necesitan para mantenerse con vida, la resurrección no tiene sentido para ellas. Por otro lado, existe un personaje que trata de elevar al sexo femenino. En el segundo acto Swivia parece defender la importancia de su sexo:

SWIVIA: This is the workhouse of the world's chief trade

On this soft anvil all mankind was made.

Come, 'tis a harmless thing, draw near, and try.

You will desire no other death to die.

PRICKETT: Is't death, then?

SWIVIA: Aye, but such a pleasing pain

That it straight tickles you to life again. (Rochester 2.1)

Swivia muestra a la mujer como dadora de vida e incluso como creadora de la humanidad, y al mismo tiempo ignora la idea del exceso. Hace a un lado lo dicho por Toulalan e insiste en poder dar vida; en poder concebir. Habla de su sexo como el yunque en donde se creó la humanidad, y no obstante lo muestra como algo que no es dañino. Por un lado es poderoso y por el otro algo suave. Como un oxímoron, lo muestra como dador de vida al igual que dador de muerte. Oscila entre diferentes extremos. Se le otorga un poder superior, además, al decir que es incluso algo que puede “resucitarte a fuerza de cosquillas”. A través de esta imagen se otorga a la mujer un poder de creadora y de diosa.

Durante toda la segunda escena se dibuja un claro retrato de la figura de la mujer y de lo que ella implica. Cuando Prickett se encuentra a solas con Swivia, ella le dice:

I'll shut the door, and you shall see my thing.

PRICKETT:

Strange how it looks—methinks it smells like ling

It has a beard, yes, and a mouth all raw—

The strangest creature that I ever saw.

Are these the beasts that keep men so in awe? (Rochester 2.1)

En este diálogo se entiende que detrás de la descripción existe ya un contexto. Es decir, este diálogo permite entender el contexto de la relación entre el hombre y la mujer. Para el hombre, en este caso Prickett, el sexo femenino es una criatura con vida propia. Además se le otorgan aspectos negativos, como el hedor, la barba y una boca en “carne viva”. Una boca, que tal y como lo expone Swivia, “Out of whose mouth we came” (Rochester 2.1). Falta agregar que el oxímoron, que se intensifica más adelante, ya se hace presente en ese diálogo. A pesar de que Prickett describe con extrañeza a esa criatura, también menciona que es la que mantiene al hombre en un estado de temor y admiración. Él utiliza la palabra “awe”, y ésta permite un movimiento entre estos dos sentimientos. Al mismo tiempo que existe un temor que aleja al hombre, también hay un grado de admiración que lo atrae.

El sexo femenino se muestra, entonces, como algo que no es completamente conocido para el hombre. Más adelante, en la misma escena, Prickett se enfrenta de manera más directa a la “criatura”, y dice: “I am a stranger to these unknown parts, / And never versed in love's obliging arts. / Pray guide me, I was ne'er this way before” (Rochester 2.1). Nuevamente se encaran dos sentimientos durante estos versos. El primero surge igualmente de la extrañeza. Prickett se encuentra perdido en el sexo femenino, del cual habla ahora no como de una criatura sino como de un lugar ajeno a él. Al mismo tiempo el sentimiento de extrañeza se presenta y lo mueve a pedir que Swivia sea su guía. El cuerpo de la mujer se vuelve otro espacio o un escenario que podrá ser transgredido.

Como se expuso anteriormente, el sexo de la mujer puede representar varios extremos. Es decir, puede ser vida y puede ser muerte. Estas dos características son

aplicables para ambos sexos. A través del sexo femenino, tanto hombres como mujeres pueden ser víctimas. Anteriormente se le dijo a Prickett que ese “yunque”, o “criatura”, era dador de vida y de una muerte, aunque ésta última fuera metafórica. Unos momentos después se encuentra la primera evidencia de esto cuando Swivia y Prickett dicen: “SWIVIA: I cannot speak—you've stabbed me to the heart. / PRICKETT: I faint. I can't one minute more survive. / I'm dead.” (Rochester 2.1). Se habla del encuentro sexual como de un duelo, un evento en el cual ambos pueden perder la vida, y así lo hacen. Sin embargo, también tiene la virtud de otorgar la vida. Es por eso que Swivia grita inmediatamente después: “Oh! Brother! But I am alive” (Rochester 2.1).

Finalmente existe una característica más que se le otorga a la figura y al sexo de la mujer. Ésta es la capacidad de permanecer siempre misteriosa; incluso después de haber tenido un encuentro con ella. Es por eso que Prickett dice lo siguiente:

PRICKETT:

'Tis strange, methinks, that such a homely feat

With such delight should all my senses treat,

That such a gaping, hungry, hairy beast

Should from its maw give squeamish prick a feast.

But its strange influence I do admire—

My heart is gluttet, yet I still desire—

Which turns my freezing body into fire (Rochester 2.1).

Aunque Prickett haya sufrido, o gozado, al sexo femenino, este mismo sigue siendo para él algo extraño. Es evidente, para este momento, que la extrañeza del sexo femenino reside en su capacidad de encontrarse en los extremos. Es decir, dado que el sexo femenino puede ser vida o muerte, atemorizante o atrayente, puede dar placer a

pesar de su aspecto de “hairy beast”, transforma en fuego la sangre helada, y como más adelante dice Prickett está “Betwixt a summer's heat and winter's cold (Rochester 2.1). Éste termina por ser incomprensible, misterioso, e incluso divino. Swivia logra hacer una inversión de lo que estaba pasando. Termina este cambio al final del segundo acto cuando Prickett no puede satisfacerla más, ella dice: “You see his spirits with our hopes are fled. Though he be living, he's as bad as dead” (Rochester 2.1). La idea que se aplicó anteriormente al sexo femenino, se aplica ahora al masculino: si no puede satisfacer o ser satisfecho no tiene ninguna otra función.

Al inicio del tercer acto se hace otra vez un intento de elevar las figuras terrenas a la divinidad cuando Buggeranthus dice: “If kings are gods on earth, their queens may claim / Of goddesses an usurped name.” (Rochester 3.1). Sin embargo, la brecha entre el orden natural y sexual de la mujer, y la mujer misma se va haciendo más profunda. Ya no sólo es lo relacionado a la sodomía que de manera indirecta se refleja en el comportamiento de la mujer, sino que ésta al considerarse una deidad se aleja de su orden terrenal. Un par de líneas después Cuntigratia trata de alzar a la figura de Buggeranthus de la misma forma:

This modesty in you does ill appear,  
 Whose virtues are to dare, and not to fear.  
 Whose arms the strength of mighty Mars can prove.  
 Whose prick's the standard of the Queen of Love,  
 Whose bollocks (like a twin of worlds) contain  
 Those millions of delight in every vein.  
 This, and much more, Lord General, is due  
 To those perfections which I find in you (Rochester 3.1).

Sin embargo, Buggeranthus, en un acto similar al de Prickett anteriormente, toma distancia de Cuntigratia, reconociendo en ella una extrañeza y superioridad: “Your favours, madam, are so far above / ... / All my endeavours would at last become / A poor oblation to your royal womb” (Rochester 3.1). Se eleva a la mujer a una altura real, y esto la aleja de lo terrenal.

Todos se empiezan a alejar del orden natural a través de sus prácticas. Una vez que conocen los límites de la naturaleza y lo terrenal deciden transgredirlos. A la mitad del tercer acto Borastus lo declara: “Nature to them but one pour way doth give, / But man delights in various ways to swive” (Rochester 3.1). Ellos están convencidos de que el orden natural no corresponde a sus actos. Es por eso que en varias ocasiones se disminuye el grado de lo divino a través de insultos y blasfemias. Ya que, al mismo tiempo que para ellos el orden natural permanece abajo, el orden divino puede parecer muy alto. Se necesita denostar el orden natural para alejarse de él; y denostar lo divino para acercarse a ello. La transgresión de este orden los hace sentirse merecedores de la divinidad. Borastus dice al dirigirse a Bolloximian: “May as the gods his name immortal be / That first received the gift of buggery” (Rochester 3.1). Es decir, Bolloximian, el rey que permitió la sodomía, debería ser tomado como un dios para ellos. Más adelante, en el mismo acto, llega Buggeranthus a reportar el comportamiento de los soldados y dice: “[They’re] Intending there among the gods to vie / Their Sodom King with immortality” (Rochester 3.1). Todos tratan de elevarse al grado de lo divino a través de su comportamiento libertino y transgresor. Fuckadilla también eleva al grado de lo divino al sexo masculino, pues se refiere a él de la siguiente forma: “A god to rule and keep our sex in awe” (Rochester 4.1). El sexo masculino para ella representa una figura que debe ser idolatrada. En esa línea también se puede ver un eco del segundo acto.

Vuelve a aparecer la palabra “awe”, sin embargo, esta vez está aplicada al sexo masculino. Esto refuerza la idea de que hay una admiración y dependencia, entre los dos sexos, que está siendo transgredida por las ideas sodomitas de Bolloximian. Un ejemplo más es la escena al inicio del quinto acto:

BOLLOXIMIAN: Which of the gods more than myself can do?

BORASTUS: Alas sir, they are pimps compared with you.

BOLLOXIMIAN: I'll heaven invade, and bugger all the gods,

And drain the springs of their immortal cods.

I'll make them rub till prick and bollocks cry—

'You've frigged us out of immortality.' (Rochester 5.1)

Tanto hombres como mujeres tratan de elevarse del ámbito terrenal, y no sólo alcanzar lo divino sino tenerlo a los pies. En cuanto a las mujeres, más adelante se van alejando aún más al recurrir a la bestialidad: “Dildos and dogs with women doth prevail— / I saw one frigging with a cur's bob-tail.” (Rochester 3.1). La figura de la mujer va concordando cada vez más con la definición de libertino (*debauchery*) y por ende con la de sodomía. Cada vez responde menos al orden natural, es decir a la intención principal de concebir. En su lugar responde al instinto de placer, una de las características del libertino; y en su búsqueda recurre a lo que sea necesario.

A pesar de su búsqueda notable, y a todo lo que recurre la figura de la mujer, no hay manera de satisfacer ese instinto. La misma naturaleza la rechaza. Esto se ve reflejado en el pequeño relato que hace Buggeranthus sobre una mujer que intentó tener sexo con un caballo pero éste la rechazó: “But he to womankind being not wont / Drew back his engine (Rochester 3.1). Ni la naturaleza le corresponde ni lo que tiene a la mano le es suficiente, como ya se citó anteriormente: “Let's see the late improvement



of your art— / These dildos are not worth a fart” (Rochester 4.1). Las formas artificiales para recrear el acto sexual ya no son suficientes. Su sexo muere lentamente, pues como se estableció desde el segundo acto, se ha estado “alimentado solamente de aire”. Esto irremediamente lo llevará a la muerte. “POCKENELLO: But fruitless cunts by frigging may be spoiled / when they use dildos big as new-born child” (Rochester 3.1). El sexo femenino morirá eventualmente por su conducta sodomita.

Para el cuarto acto las consecuencias de la sodomía, en la figura de la mujer, son irreversibles. Ya nada terrenal puede satisfacerlas. Officina se queja de los *dildos* que trajo Virtuoso:

Oh fie! They scarce exceed a virgin's span,  
Yet should exceed what Nature gives to man.

FUCKADILLA:

I'll hold a fucking! Let the truth be known,  
He made it by the measure of his own.

VIRTUOSO:

Madam, 'tis done, and I'll be judged by all.

The copy does exceed th'original (Rochester 4.1).

Tras haber recurrido a actos sodomitas, como la masturbación o la zoofilia, se han condenado. El regresar al sexo con un hombre no satisfaría a la mujer, como se ve en el diálogo. Officina, al igual que los demás personajes femeninos, necesita algo que exceda los límites naturales. Al no poder encontrarlo, la figura de la mujer se ve destinada a la muerte. Igualmente, el hombre se ve destinado a consumirse en la enfermedad que trajo consigo la sodomía. Al inicio del quinto acto se habla, a voz de un joven que canta, ya de lo que padece el reino de *Sodom*:

Oh! Gentle Venus, ease a prick  
That owns thy cunt a Queen,  
That lately suffered by a lass,  
And spits out blood as green as grass  
And cankers has fifteen.  
Under her hand it panting lies  
And fain it would, but cannot rise.  
And when it's got betwixt her thighs,  
It grieves to feel such poxy pain,  
And it draws back again (Rochester 5.1).

Igual que el sexo femenino, el sexo masculino está infectado. En la canción del joven, sin embargo, se ve algo que no se había visto en el caso de la mujer. En la última parte del acto cuarto se muestra que la mujer ya no responde a lo terrenal, pero en este caso, el sexo masculino ya no responde tampoco a lo divino. Es a Venus a quien se invoca en la canción y quien ya no puede hacer nada con la plaga que ha atacado a Sodoma. Todos dentro de la ciudad tendrán que consumirse en la enfermedad o en el fuego divino del último acto.

## 6. LA RESPUESTA DE LA NATURALEZA

El último acto abre las puertas a varias figuras sobrenaturales comenzando por unos demonios. No hay que olvidar que la escenografía muestra una naturaleza completamente alterada. Esto es resultado de la transgresión que se hace del orden que ellos ya conocían. Buggeranthus en el tercer acto dice: “But love, like war, must have its interval: / Nature renews the strenght by kind repose” (Rochester 3.1). Esto se lo dice a la reina Cuntigratia, quien no respeta esta idea. Es esta transgresión la que la lleva al infierno, como ella misma lo dice ya transformada en un fantasma, una de las figuras sobrenaturales. La reina viene a maldecir al rey, y a advertirle de su inminente condenación:

Tyrant, thy day of doom just now is come,  
 When thou, and all thy skill,  
 Shall be one funeral pile.  
 My wretched spirit fears  
 Thy want of penitence and tears.  
 I now hell's miseries partake  
 For thy damned sake.  
 We'll shortly meet again  
 With howlings, plague, and pain.  
 I'll stay for you on t'other side of the lake. (Rochester 5.1)

La figura de la mujer se ha transformado ahora en algo que rebasa el orden terrenal. Su fantasma ahora pertenece al infierno en donde paga las transgresiones que realizó en la tierra. Ya no es ni divina ni libertina, ahora es tan sólo un fantasma condenado.

De esta manera se empieza a mostrar que el orden está regresando. Sin embargo se debe recordar que todo terminará en fuego, todo será destruido. En realidad es lo sobrenatural lo que busca destruir todo eso que ya se ha corrompido.

Uno de los ordenes que alteró la conducta libertina fue el religioso. Éste comienza a reclamar su posición al mostrar que Cuntigratia fue castigada y que al rey le esperará un destino similar. Flux también aparece para llamar la atención del rey hacia lo que ha acaecido con su reino. Una epidemia los ha infectado a todos, resultado de la sodomía:

I have these ten days been a-simpling,  
 Endeavouring with all my art to cure  
 The crying pains your nation does endure.  
 The heavy symptoms have infected all—  
 I now may call it epidemical.  
 The pricks are eaten off, the women's parts  
 Are withered more than their despairing hearts.  
 The children harbour heavy discontents,  
 Complaining sorely of their fundamentals.  
 The old do curse and envy all that swive,  
 And yet—in spite of impotence—will strive  
 To fuck and bugger, though they stink alive.  
 The young who ne'er on Nature did impose  
 To rob her charter or pervert her laws,  
 Are taught at last to break all former vows,  
 And do what Love and Nature disallows. (Rochester 5.1)

Es importante hacer notar que el nombre de Flux, lleva consigo parte del mensaje que le da al rey. El personaje representa ese flujo, en este caso funesto, que sufren todas las cosas. Este flujo es el orden natural que todo debe seguir. Edmund Spenser en su obra *The Faerie Queene* hablaría de este cambio a través de un personaje llamado Mutabilitie. Al final de la obra habla sobre este personaje:

Me seemes, that though she all vnworthy were  
 Of the Heav'ns Rule; yet very sooth to say,  
 In all things else she beares the greatest sway.  
 Which makes me loath this state of life so tickle,  
 And loue of things so vaine to cast away;  
 Whose flowring pride, so fading and so fickle,

Short *Time* shall soon cut down with his consuming sickle (Spenser 712).

En contraste con la divinidad eterna se habla de lo terrenal como algo que está ligado al cambio. Lo perteneciente a la naturaleza se rige por el tiempo. A pesar de los esfuerzos de los personajes en *Sodom* por alejarse de su esencia terrenal, siguen siendo víctimas de estos cambios; víctimas de las causas y las consecuencias.

Entonces, la sodomía, tal como lo expone Flux, trae como consecuencia la epidemia. Más adelante, ya que es demasiado tarde para cambiar el “flujo de las cosas”, él mismo explica:

To Love and Nature all their rights restore,  
 Fuck no men, and let buggery be no more.  
 It does the propagable end destroy,  
 Which Nature gave with pleasure to enjoy.  
 Please her, and she'll be kind; if you displease,

She turns into corruption and disease (Rochester 5.1).

Al ser un acto no natural provoca todas las enfermedades a las que hace referencia: enfermedades venéreas e impotencia. Los genitales de ambos sexos se ven consumidos pues no se utilizan con los fines que ha establecido la naturaleza. Sin embargo, los jóvenes, ya en un reino consumido por el pecado y crimen de la sodomía, siguen desobedeciendo las leyes impuestas desde un principio por la Naturaleza. Las desobedecen pues buscan “a set of rules resulting from reason rather than being imposed by a central authority” (Dehert, Vanhaesebrouck 10). Es por eso que ésta tendrá que recuperar por todos los medios el orden del reino.

Dado que a pesar de la condición en la que están, siguen insistiendo los viejos y los jóvenes e incluso el rey en sus actividades libertinas, la naturaleza tendrá que purificarlo todo a través del fuego. Flux menciona: “Behold, the heavens in a flame appear.” (Rochester 5.1). Al final aparecen mencionadas las tres figuras que estarán a cargo de revertir lo que se ha hecho con el reino: Fire, Brimstone y Cloud of Smoke. Para entender la importancia de estas figuras es necesario conocer el pasaje bíblico de Sodoma y Gomorra.

Then the Lord rained upon Sodom and upon Gomorrah brimstone and fire  
from the Lord out of heaven;

And he overthrew those cities, and all the plain, and all the inhabitants of  
the cities, and that which grew upon the ground.

.....

And he looked toward Sodom and Gomorrah, and toward all the land of the  
plain, and beheld, and, lo, the smoke of the country went up as the smoke  
of a furnace. (*King James Bible*, Gen 19.24,25,28).

Primero aparecen las figuras de Brimstone y Fire, con su tarea de destruir todo lo que esté frente a ellos. Más tarde será Cloud of Smoke quien cubrirá a la ciudad. Esto implica el cubrir eso que había pasado del espacio privado al público; regresar todos esos actos al espacio cerrado al que pertenecen. John Oldham, un poeta contemporáneo de Rochester, escribe en su Satyr II:

Nay, if our sins are grown so high of late  
 That Heav'n no longer can adjourn our fate,  
 May't please some milder Vengeance to devise,  
 Plague, Fire, Sword, Death, or any thing but this.  
 Let it rain scalding Showr's of *Brimstone* down,  
 To burn us as of old the *lustful Town*:  
 Let a new *Deluge* overwhelm agen,  
 And drown at once our Land, our Lives, our Sin,  
 Thus gladly we'll compound, all this we'll pay,  
 To have this worst of Ills removed away (Oldham 16).

A diferencia de lo que sucede con el rey en la obra, aquí la voz poética muestra temor y pide “una venganza más ligera.” Finalmente Bolloximian se retira a una caverna oscura, otro espacio cerrado en donde, como él dice, “continuará su sodomía hasta que expire”. Es así que la Naturaleza destruye el desorden, tanto el creado en el hombre y la mujer, como el expuesto en la escenografía.

La construcción de la imagería expuesta por la escenografía y la mujer dentro de la obra en un principio muestran el estado natural de las cosas; exponen cuál es el orden natural y sexual de cada género. Éstas dos, entre otras, son transgredidas a lo largo de la obra desde varios ángulos; principalmente el sexual.

El concepto de la sodomía establece qué tan lejos se apartan de su forma principal. A través de los diálogos y las instrucciones de la escenografía se puede ver la transformación que se hace; y aún más importante los motivos, quizás en forma de sofismas, que impulsan a los personajes a distanciarse cada vez más de su estado original. La figura de la mujer, el orden natural, y la escenografía se ven desvirtuados al ser llevados a sus límites. Al final la única forma de recuperar el estado natural es a través de una purificación total. En un poema satírico llamado "Rochester's Farewell" se habla de esto último: "Let Sodom speak, and let Gommorah tell, / If their curs'd walls deserv'd their flames so well" (Dorset 221). En estos versos se puede ver una similitud a la actitud del rey Bolloximian al final, quien seguirá con su camino de libertino y si por eso es merecedor de sus llamas, que así sea.



## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesina analicé la obra *Sodom or the Quintessence of Debauchery* desde su contexto histórico hasta la ideología libertina dentro de los diálogos de los personajes. Hablé sobre el cambio que tuvo la escenografía y cómo éste se relacionaba al cambio de la naturaleza, el hombre y la mujer. Igualmente, mostré las diferentes representaciones de sodomía que aparecen en la obra, y las consecuencias de la transgresión de los personajes.

La finalidad era demostrar la relevancia de un texto libertino dentro de la tradición de la literatura inglesa. El libertinaje es un tema que a veces se puede considerar como ajeno para ésta. A diferencia de la literatura francesa, en donde tiene un papel importante, sobre todo cuando se habla de escritores como el Marqués de Sade, los textos libertinos en la literatura inglesa carecen de atención.

Sin embargo, es relevante tomar en cuenta obras como *Sodom*, pues forman parte del desarrollo cultural de la época. No sólo influyen en el pensamiento o en la modificación de reglas, sino que en su mayoría señalan y critican defectos del siglo. Estas críticas pueden estar dirigidas tanto al gobierno como a un modelo literario de escritura. A través de ellas se puede comprender cómo funcionaba la sociedad del siglo XVII, cuáles eran sus creencias, qué estaba prohibido, y cómo podía ser transgredido.

En el caso específico de *Sodom*, la relevancia no recae solamente en el tema libertino y en la crítica que hace sobre el gobierno de Carlos II. Su relevancia comienza desde el tipo de obra que es. El hecho de que sea un *closet drama* dirige la atención de quien la estudia a la tradición de este tipo de obras durante el siglo XVII. Muestra cómo se distribuía un texto libertino, al mismo tiempo que expone los lugares privados en donde se podía hablar de temas que estaban censurados. Ayuda a explicar el ambiente

pedagógico de la sexualidad, y facilita la comprensión de cómo se ensañaba, durante un siglo tan opresivo, un tema delicado. Demuestra que a pesar de la dura represión sobre el tema de la sexualidad, existían textos que, conscientes de la censura, decidían ser transgresores.

La obra *Sodom* muestra indirecta y directamente sus influencias, lo que ayuda a comprender el libertinaje de manera comparativa. Lo hace de manera directa con su referencia al inicio del *Aretine's postures*, pues deja claro que parte de la influencia erótica y libertina provenía de la literatura italiana. Resulta interesante que un texto prohibido del siglo XVI en Italia haya podido llegar a un escritor inglés un siglo después. Su influencia indirecta la muestra a través de su estructura y su forma como *closet drama*, pues hace quizás evidente su relación con este tipo de obras en la literatura francesa.

Dentro de los diálogos de la obra se demuestra otro nivel de relevancia que tienen este tipo de obras. En ellos se pueden ver satirizados algunos pensamientos filosóficos recurrentes en el siglo XVII. Igual de ellos se puede aprender lo que se consideraba como una sexualidad natural y lo que era una desviación.

El valor de la literatura libertina yace en la completa libertad de discurso. En este tipo de textos se habla directamente sobre temas que la censura prohibía. De igual forma, otorgan una perspectiva diferente que ayuda a conocer un pensamiento severo de la época. Finalmente, es gracias a este tipo de textos que podemos conocer una parte de la cultura que el resto de los textos censura.

## Obras citadas

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 1999
- Bray, Alan. "Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England." *History Workshop*, no. 29, Primavera, 1990, pp. 1-19. JSTOR, [www.jstor.org/stable/4288956](http://www.jstor.org/stable/4288956). Consultado el 20 de julio de 2011.
- Crouzet, Pierrette. *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*. BnF, 2007, p 68.
- Dehert, Pol, y Karel Vanhaesebrouck. "Introduction: Libertine Bodies or the Politics of Baroque Corporeality." *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, Primavera 2012, p. 2. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23242161](http://www.jstor.org/stable/23242161). Consultado el 10 de septiembre de 2016.
- Dorset, C. S. Earl of. *A Supplement to the works of the most celebrated minor poets*. p. 27. 1683.
- Elias, Richard. "Political Satire in Sodom." *Studies in English Literature*, vol. 18, no. 3, Verano 1978, pp. 423-438. JSTOR, [www.jstor.org/stable/450121](http://www.jstor.org/stable/450121). Consultado el 10 de septiembre de 2016.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, 1- La voluntad de saber*. Siglo XXI, 2005.
- Garno, Miranda N. *Performing Silence, Performing Speech: Genre and Gender in Stuart Drama*. 2009
- Gildon, Charles. *Lives and Characters of the English Dramatick Poets*. 1699
- Goldberg, Jonathan. *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. Fordham UP, 2010.
- Greene, Roland. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, 4th edition, 2012.

Inhorn, Marcia C. *Quest for Conception Gender, Infertility and Egyptian Medical Traditions*. U of Pennsylvania, 1994.

*King James Bible*, 1611. <http://www.kingjamesbibleonline.org/1611-Bible/>

Lewes, Darby. "Utopian Sexual Landscapes: An Annotated Checklist of British Somatopias", *Utopian Studies*, vol. 7, no.2, 1996, p. 167. JSTOR, [www.jstor.org/stable/20719516](http://www.jstor.org/stable/20719516). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Lipking, Lawrence; Noggle, James. "The Restoration and the Eighteenth Century", *The Norton Anthology of English Literature*. 2012.

Loughlin, Marie H. *Same-sex Desire in Early Modern England, 1550-1735 : An Anthology of Literary Texts and Contexts*. Manchester UP, 2014.

McNellis, Lindsey. *'Let her be taken' Sexual Violence in Medieval England*. 2003

Mirabeau, H. G. R. Conde de. *Le rideau levé ou L'éducation de Laure*. Oxford University, 1882.

Oldham, John. *The works of Mr. John Oldham, together with his Remains*. p. 16, 1710.

Potkay, Monica. *Minding the Body: Women and Literature in the Middle Ages, 800-1500 (Twayne's Women & Literature Series)*. Twayne, 1997.

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. Routledge, 2013.

Straznicky, Marta. *A Companion to Renaissance Drama*. Blackwell, 2002.

Toulalan, Sarah. *Imagining Sex Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*. Oxford, 2007.

Weber, Harold. *Carolinean Sexuality and the Restoration Stage: Reconstructing the Royal Phallus in Sodom. In Cultural Readings of Restoration and Eighteenth Century English Theatre*. University of Georgia Press, 1995.

Webster, Jeremy. *Performing Libertinism in Charles II's Court*. Palgrave Macmillan, 2005.

Wilmot, John. *The Farce of Sodom or The Quintessence of Debauchery*. Filiquarian, 2007.

——— *The Farce of Sodom or The Quintessence of Debauchery*. 1684.

Wood, Anthony à. *Athenae Oxonienses*. 1692.

## Bibliografía

- Baine, M. Rodney. "Rochester or Fishbourne: A Question of Authorship." *The Review of English Studies*, vol. 22, no. 87, Jul 1994, pp. 201-206. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/508915](http://www.jstor.org/stable/508915). Consultado el 24 de octubre de 2016.
- Cavaillé, Jean-Pierre. "Libertine and Libertinism: Polemic Uses of the Terms in Sixteenth- and Seventeenth-Century English and Scottish Literature." *The journal for early modern cultural studies*, vol. 12, no. 2, Primavera 2012.
- Cobb, M.. "An Amazing 10 Years: The Discovery of Egg and Sperm in the 17th Century." *University of Manchester*, 2012.
- Cocks, H.G.. "The Discovery of Sodom, 1851." *Representations*, vol. 112, no. 1, Otoño 2010, pp. 1-26. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2010.112.1.1](http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2010.112.1.1). Consultado el 10 de septiembre de 2016.
- Combe, Kirk. "Making Monkeys of Important Men: Performance Satire and Rochester's "Alexander Bendo's Brochure."" *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, Primavera 2012, pp. 54-76. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23242164](http://www.jstor.org/stable/23242164). Consultado el 12 de septiembre de 2016.
- Eckman, Zoë. *An Oppressive Silence: The Evolution of the Raped Woman in Medieval France and England*.
- Edwards, A. S. G., y Schuler R. M.. "New Texts of Marvell's Satires." *Studies in Bibliography*, vol. 20, 1977, pp 180-185. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40371661](http://www.jstor.org/stable/40371661). Consultado el de 10 de septiembre de 2016.
- Gubar, Susan. "Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation." *Critical Inquiry*, vol. 13, no. 4, Verano 1987, pp. 712-741. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1343526](http://www.jstor.org/stable/1343526). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Harbage, Alfred. "Elizabethan and Seventeenth-Century Play Manuscripts: Addenda." *PMLA*, vol. 52, no. 3, Sep 1937, pp. 905-907. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/458689>. Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Libhart, Garth, and Robertson Randy. "Castrating Rochester: The Politics of the Poems in the 1680s." *Huntington Library Quarterly*, vol. 75, no. 4, Invierno 2012, pp. 503-525. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2012.75.4.503](http://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2012.75.4.503). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Matthews, Brander. "The Legitimacy of the Closet-Drama." *The North American Review*, vol. 187, no. 627, Feb 1908, pp. 213-223. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25106077](http://www.jstor.org/stable/25106077). Consultado el 10 de enero de 2017.

Mirabeau, H. G. R. Conde de. *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, Tome 1, Œuvres érotiques de Mirabeau*, Fayard, 1984.

Moulton, F. Ian. *Before Pornography Erotic Writing in Early Modern England*. Oxford UP, 2000.

Sabor, Peter. "From Sexual Liberation to Gender Trouble: Reading "Memoirs of a Woman of Pleasure" from the 1960s to the 1990s." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 33, no. 4, Verano 2000, pp. 561-578. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/30054163](http://www.jstor.org/stable/30054163). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Sade, D.A.F Marqués de. *Œuvres Tome III*. Gallimard, 1998.

Sanchez, E. Melissa. "Libertinism and Romance in Rochester's Poetry." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, no. 3, Primavera 2005, pp. 441-459. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/30053405](http://www.jstor.org/stable/30053405). Consultado el 16 de enero de 2016.

Sandrier, Alain. "LE THÉÂTRE DE L'IDÉOLOGIE (DEUX PIÈCES IRRÉLIGIEUSES MANUSCRITES DU XVIIIe SIÈCLE)." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no.

4, Oct-Dic 2008, pp. 789-808. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23014113](http://www.jstor.org/stable/23014113). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

———“ *Le Théâtre de l'incrédulité - Trois pièces manuscrites des Lumières irrégieuses*. 2012.

Scodel, Joshua. *Excess and the Mean in Early Modern English Literature*. Princeton Up, 2002.

Trumbach, Radolph. “Sex, Gender, and Sexual Identity in Modern Culture: Male Sodomy and Female Prostitution in Enlightenment London.” *Journal of the History of Sexuality*, vol. 2, no. 2, Oct 1991, pp. 186-203. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3704033](http://www.jstor.org/stable/3704033). Consultado el 10 de septiembre de 2016.

Wauters, Tim. ““Libertinage érudit” and Isaac Vossius: A Case Study.” *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, no. 2, Primavera 2012, pp. 37-53. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23242163](http://www.jstor.org/stable/23242163). Consultado el 12 de septiembre de 2016.

Webster, W. Jeremy. “In and Out of the Bed-chamber: Staging Libertine Desire in Restoration Comedy.” *The journal for early modern cultural studies*, vol. 12, no. 2, Primavera 2012.