

## La poesía erótica como forma ilustrada de transgresión social

Carlos Huertas Cabrera

IES Valadares

Vigo

En la segunda mitad del s. XVIII, se produjo en la literatura española un fenómeno en apariencia sorprendente: la poesía erótica, cultivada con asiduidad desde los albores de nuestras letras, alcanzó un desarrollo impredecible en un siglo que se pretendía racionalista, y no por la cantidad de poemas de este cariz, inferiores en número a las producciones medievales y del Siglo de Oro, sino por la identidad de sus autores. Éstos no eran otros

que los propios reformadores ilustrados, que públicamente ofrecían a sus lectores obras literarias ajustadas a los cánones retóricos y a las normas sociales. Corrían así paralelas dos facetas contradictorias, quizá psicológicamente complementarias, de la Ilustración: una, abierta al exterior, pretendía, mediante la acción directa de unas ciertas obras teatrales y unos poemas didáctico-moralizantes, influir en la vida y en las costumbres de los españoles, para orientar el país hacia una progresiva europeización; y otra, replegada sobre sí misma, que reservaba temas indecorosos para la selecta minoría de sus creadores, y de ningún modo consentía en difundir unos poemas que, y esto se intenta mostrar aquí, perseguían realmente lo mismo que sus hermanos públicos.

Esta oposición “público”/”privado”, a veces no fácilmente discernible de la frontera “legal”/”clandestino”, se venía repitiendo desde hacía siglos en nuestra literatura, incluso en los escritores más insospechados. Pero lo que concede una importancia mayor a la poesía dieciochesca es que ahora, por vez primera, surge la conciencia de transgresión de normas de la sociedad burguesa, sentimiento que en las épocas anteriores estaba quizás ausente de los escritores. El pensamiento burgués cobra cuerpo en este siglo, y a lo que en el s. XVII no hubiera supuesto una contravención de las normas sociales, sino de las morales y religiosas, se añade ahora, en el s. XVIII, ese otro enfrentamiento formal con el modo de pensar de una sociedad que ha readaptado ya sus reglas de comportamiento:<sup>1</sup> son destacados integrantes sus autores de una burguesía que necesitaba, como lo necesitan en cualquier época todas las estructuras de poder, sea social, político o económico, una creíble convicción autocrítica. Cualquier crítica externa al grupo (p.e., la llevada a cabo por extranjeros o por individuos de otra clase social) será tenida por agresión contra los intereses colectivos, pero, de forma análoga, una labor crítica

realizada por miembros del propio grupo quedará, mal que bien, admitida, porque otorga al colectivo un recomendable aire de ecuanimidad y liberalidad, imprescindibles para funcionar en ese nuevo sistema.

Una buena muestra de ese retraimiento de las capas cultas puede verse en la solemne declaración que todo un Meléndez Valdés <sup>2</sup> efectúa en contra de ciertas coplas y romances de ciegos que circulaban, y con muy favorable acogida, de una parte a otra de la nación. Meléndez, acogiendo a la doctrina del bien común y de la noble misión de desterrar costumbres viciosas de entre las gentes, exhorta al poder a actuar contra estas composiciones, que deberán “suprimirse y quemarse como indecente oprobio del gusto y la razón”.<sup>3</sup> Estos poemillas que levantaban la ira del poeta-fiscal ilustrado no eran otra cosa que recreaciones, de una mayor o menor fidelidad, de leyendas y cuentos medievales, algunos, y de romances antiguos, incluso hagiográficos, otros.<sup>4</sup> Al parecer, la imaginación de sus autores había trocado la acción con el fin de adaptarla a las exigencias de un público ávido de sucesos inverosímiles y de aventuras escabrosas, hasta el punto de que, en palabras de Meléndez Valdés, se habían convertido en “narraciones y cuentos indecentes, que ofenden a una el recato y la docencia pública”.<sup>5</sup> Hasta aquí lo que podría entenderse como una denuncia, jurídica y cultural, de un fenómeno de gran extensión entre las clases populares. Pero la sorpresa surge cuando se comprueba que los miembros de los círculos sociales de fines del s. XVIII contaban entre sus entretenimientos precisamente con la composición de poemas de contenido erótico, casi siempre mucho más crudos que esos otros que denunciaba Meléndez Valdés como perjudiciales para la moral.

Sería con toda seguridad baldío, con el fin de separar en algo ambas producciones literarias, culta y popular, intentar diferenciar lo erótico de lo

pornográfico, y atribuir respectivamente estos temas a cada registro expresivo, como un lector esforzado podría rastrear en las palabras de Meléndez Valdés. Igualar grupo social culto con erotismo de salón y relegar la pornografía a las aficiones del pueblo llano se convierte en una simplificación demasiado socorrida y que induce fácilmente al engaño. Un poeta elevado, escribiendo sobre asuntos de Venus, elegirá un tratamiento sentimental de la materia, una descripción de los juegos amorios por medio de metáforas, símbolos u otras figuras retóricas, o la presentación descarnada de escenas sexuales. Estas tres posibilidades, traducibles en la práctica en literatura amorosa, erótica y pornográfica, muestran tres modos de plasmar un contenido significativo idéntico, contenido que desembocará en uno de esos tres resultados según el interés del escritor por producir un efecto u otro en sus lectores, pero que históricamente no se ha visto influido en nuestra literatura por la clase social o el estamento del autor (y baste pensar en el rey Alfonso X) . Lo único cierto es que un escritor de baja cultura no tiene a su disposición los tres registros, y que éstos, de todos modos, no son, la mayoría de las veces, delimitables con rigurosidad filológica.

Una confirmación de lo anterior se encuentra en las obras de los poetas ilustrados que comenzamos a tratar, que abarcan todo el campo de lo que genéricamente puede denominarse “poesía de amor”. Son muy conocidas las anacreónticas de los Moratín, Meléndez Valdés, Cadalso, Iglesias de la Casa, Iriarte y otros muchos, junto a las cuales deben encuadrarse el *Arte de las putas*, de Nicolás Fernández de Moratín; *El jardín de Venus*, de Samaniego; las *Fábulas futrosóficas*,<sup>6</sup> de Leandro Fernández de Moratín; y varios poemas, algunos de ellos inéditos, de Tomás de Iriarte, Meléndez Valdés, Cadalso, Iglesias de la Casa, etc., obras todas ellas de circulación restringida a las reuniones de escritores ilustrados, y

que, por supuesto, casi nunca fueron impresas en esos años. Suponen un paso más, un atrevimiento mayor, que el de las composiciones amatorias convencionales y galantes, porque aquí los autores pretenden violentar esas normas sociales a que aludíamos más arriba, realizando una fuerte crítica de las costumbres burguesas de sus contemporáneos y satirizando al estamento clerical, de tal modo que las escenas y descripciones eróticas sirven, en algunos casos, de sutiles ropajes del contenido crítico. Y no es de extrañar que un contenido moralmente reprehensible encubra otro socialmente reprehensible, porque una maniobra común en todas las épocas para burlar la censura ha consistido en desviar la atención valiéndose de estas argucias. Y uno de los temas que con más facilidad se presta a tal desviación, por su carácter desafiante, es el erótico.

Esa crítica infiltrada en las entretelas eróticas responde a distintas preocupaciones ante las costumbres y vicios de su tiempo. Pueden apuntarse las principales:

1. La **crítica anticlerical**, ya se decía, es la más común. La practican todos los escritores aquí estudiados, bien como objeto central del poema, bien como ambientación de fondo. La tradición anticlerical de la literatura española es tan antigua como nuestra propia literatura, y los autores dieciochescos no hacen más que actualizar las antiguas imputaciones hechas al estado eclesiástico. Los sacerdotes y los monjes son retratados como juerguistas, borrachos, fornicadores, incumplidores de los preceptos cristianos, etc., etc.; en definitiva, como unos hombres más, sin que el hábito represente un freno a sus expansiones.

Especial atención muestran hacia las situaciones a que dan lugar los confesionarios, espacios oscuros y apartados dentro de las iglesias, en los que la penitente, siempre mujer, suele detenerse en el sexto mandamiento. En varios poemas de *El jardín de Venus*,<sup>7</sup> los confesores tropiezan ellos

mismos con ese mandamiento; así, en “La reliquia” (pp. 70-71) o en “Las tijeras del fraile” (pp. 119-120). Pero, además de pecar él, incita a pecar a quien acude a sus remedios espirituales: en “La penitencia” (pp. 136-137), “A Roma por todo” (pp. 112-113) y “El modo de hacer pontífices” (pp. 130-131) la recomendación es que, por un motivo o por otro, realice un nuevo pecado, vuelva luego a confesar todos juntos y haga una sola penitencia. Se mezclan aquí la denuncia de la “rutina”, que provoca la labor diaria, con el inconsciente reflejo de los deseos que proyectan los propios confesores en los fieles. La culminación de este tema se halla en “Confesión de Flora”, de Meléndez Valdés:<sup>8</sup> Flora le pide al poeta que sea su confesor y él le advierte que le ocurrirá lo mismo que a los sacerdotes cuando escuchan a “alguna bonita penitente” (v. 18), a quienes “el ardiente deseo va encendiendo,/ tanto que al cabo cometer quisiera/ cuanto su casta boca vitupera” (vv. 26-28). Todo el poema (105 versos) es una parodia de los diálogos habituales de esas situaciones.

Ni siquiera el Papa se libra de las críticas. Respondiendo humorísticamente Iriarte a la petición de una dama por saber lo mejor de su cuerpo, termina el soneto asegurando que es su “culo fresco, suavísimo, lozano;/ culo, en fin, que nació, ¡fuego de Cristo!;/ para el mismo Pontífice romano”.<sup>9</sup>

Una mención aparte merecen las monjas y la vida interior en los conventos. Samaniego siente por ellas literaria predilección y las convierte en protagonistas de varias aventuras escandalosas. Sirva de ejemplo, entre otros muchos, “El reconocimiento”:<sup>10</sup> unas monjas quedan embarazadas de un “mancebo”, que vive con ellas, y la superiora realiza una investigación para descubrir al intruso, que desemboca en un cómico final. Lo habitual es que las monjas viejas sean las más experimentadas en la vida sexual, y las

que aconsejan y corrompen a las jóvenes. Ya lo decía también Meléndez: “En el claustro horroroso las pasiones/ adquieren una fuerza más activa”.<sup>11</sup> También aquí suelen ser los confesores los hombres más cercanos, junto a los médicos, que, como “profesionales”, pueden acceder a la clausura. En definitiva, las monjas se contemplan en su plena carnalidad femenina, con los mismos deseos que las demás mujeres y con la única diferencia de que su condición les exige agudizar más el ingenio para conseguir sus propósitos libidinosos.

Crítica anticlerical es lo que en todos estos poemas subyace, que no antirreligiosa, porque deja a salvo a los buenos cristianos que saben cumplir, en público y en privado, con los preceptos eclesiásticos y viven conforme a la moral religiosa. Se zahiere, en cambio, a esos otros fieles que la desvirtúan, máxime si ocupan un puesto en la jerarquía católica. Hay, por tanto, entre estos escritores, una evidente preocupación por denunciar y satirizar la deformación de las costumbres religiosas, que se complementa con la crítica de las supersticiones populares: así, en “El conjuro”,<sup>12</sup> en que se burla Samaniego de una exorcización (tema ya tratado en el *Auto de fe de Logroño*, de Leandro Fernández de Moratín)<sup>13</sup> y concede más poder al pene de un lego que a los conjuros de un sacerdote, o en “El dios Escamandro”,<sup>14</sup> parodia de fábula mitológica que finaliza con la exclamación “¡Oh, vil superstición! ¿Y hay quien te abona?” (v. 212).

2. De la crítica eclesiástica se llega fácilmente a la **crítica general de costumbres** y de las actitudes sociales de una generación que pasaba por ilustrada. En el *Arte de las putas*<sup>15</sup> es éste uno de los temas que surge con más insistencia: la crítica de los tiempos modernos se confunde con la alabanza simultánea de una edad pasada feliz (“ya el tiempo se acabó en que se creía/ a un viejo cualquier cosa que decía/ sin más examen; ya se ha

desterrado/ de las aulas la hipótesis; se niega/ lo que se ve si no está demostrado”, I, 519-523). Magistrados, militares, médicos, cortesanos, etc.; nadie se libra del ataque sarcástico. Muy virulento se muestra Iglesias de la Casa, quien arremete en sus *Letrillas satíricas*<sup>16</sup> contra la “ruina de los tiempos” que todo lo ha trastornado, tanto que “lleva la usía,/ noble y con renta,/ una basquiña/ de como quiera;/ y una bribona/ pobre y ramera,/ vemos que viste/ moer de seda” (*Letrilla satírica 6*), o bien “que a la honesta virgen/ que guarda su honra/ aunque muera de hambre/ nadie la socorra,/ y que una ramera,/ peste contagiosa/ de un pueblo, los grandes/ la alaben y acojan” (*Letrilla satírica 4*).

Pero quienes reciben más pullas son los hombres afeminados, que encuentran frente a sí el rechazo de toda la sociedad. Nicolás Fernández de Moratín lo declara sin ambages: “¡vayan lejos de mí los hombrezuelos/ que gastan tocador como mujeres,/ y no errarás si putos los dijeres!”;<sup>17</sup> y Samaniego ensaya chanzas a su costa, en “El país de afloja y aprieta” y “El piñón”,<sup>18</sup> que afectan incluso a un cardenal sodomita, quien pretendía acechar al mismísimo dios Príapo, al que obliga a exponer sus virtudes muy claramente: “las cópulas protejo naturales,/ pero no los ataques sensuales/ de puerca sodomía”.<sup>19</sup>

Las mujeres son atacadas por no ajustarse a la función que como hembras les adjudican las convenciones sociales. Se satiriza tanto a las jóvenes gazmoñas, que no quieren expresar públicamente lo que en privado las devora (así, en “La paga adelantada” y “El cañamón”),<sup>20</sup> como a las viejas que no aceptan las limitaciones sexuales de la edad y quieren reverdecer antiguas osadías (así, en “El cabo de vela”, de Samaniego;<sup>21</sup> o la “Cantilena burlesca 1”, de Iglesias de la Casa)<sup>22</sup>.

Y por no escapar de las críticas, incluso la monarquía y la nobleza se



ven retratadas en sus peores vicios. Con toda seguridad, era demasiado atrevido en esos años hacer chascarrillos de Carlos III, y los autores se ceban, entonces, en el primer Borbón: Iriarte se mofa de su fama de mujeriego,<sup>23</sup> y en “El fraile mendicante”, atribuido a Iglesias de la Casa, se hace eco el autor de la animadversión hacia su persona: “No se asusta jamás, atolondrado,/ rebelde catalán cuando ha sabido/ ser Felipe en España coronado/ (aquel Felipe de feliz olvido)”.<sup>24</sup> Probablemente las costumbres de la nobleza estuvieran muy alejadas de la moral cristiana que todos, en público, dirían practicar. Nicolás Fernández de Moratín, buen conocedor de los salones aristocráticos y de los entresijos del cortejo, dice callar, maliciosamente, cuando en su descripción de las prostitutas llega a las altas esferas sociales: “¡Oh! ¡cuánto siento de soberbias damas/ dadivosas, callar el alto nombre!”<sup>25</sup>

3. Esa oposición entre lo público y lo privado, ya mencionada arriba, es precisamente el eje sobre el que se estructura el *Arte de las putas*, en especial todo el Canto I. Amonesta Moratín a quienes se escandalizan, ante los demás, de los vicios a los que son aficionados a escondidas, variante del tema de las mujeres gazmoñas; p.ej.: “...Con modos feos/ y horrendos, sacia el uno con vil mano/ el brutal apetito a sus deseos;/ no es falso por no público este crimen,/ ningunos aunque callan de él se eximen” (I, 88-92); “Y es fuerte cosa que libertad haya/ en unos para obrar lo que les place,/ malo o bueno, y en otros es delito/ simplemente decir lo que ellos hacen” (III, 401-404); “... y publicando/ que consiste en ser putas las mujeres/ en llevar más o menos alfileres,/ en gastar escofieta y no montera,/ como si el ser honesta consistiera/ en vestir bata y seda o saya y lana;/ o si la castidad fuera patana” (IV, 90-96).

Se aboga, por tanto, por restaurar su dignidad a las acciones que

comúnmente se reservan al ámbito privado. Esa fuerza transgresora halla en el griego Diógenes el Cínico (significativamente, también el único personaje histórico que protagoniza un poema en *El jardín de Venus*) el término de comparación del ser humano ideal, que no repara en la conveniencia social y moral de sus actos. Moratín padre narra minuciosamente las anécdotas de la vida del filósofo<sup>26</sup> y Samaniego lo utiliza para denunciar la hipócrita pudibundez de sus contemporáneos, al lado de la moral natural de Diógenes: “¡Qué bien hacía yo cuando engendraba/ públicamente puesto!/ ¡No ocultéis más, mortales, un trabajo/ que hacen diablos y dioses a destajo!”.<sup>27</sup>

Y es, justamente, una vuelta a esa moral natural primitiva, basada en la virtud, lo que defienden estos ilustrados, como vía cierta de liberación humana; una moral que incluye un sano erotismo y que encuentra su fundamento en la idea dieciochesca de la natural bondad del hombre, al que la sociedad corrompe.

Meléndez Valdés,<sup>28</sup> el más reformista de todos, se lamenta de la entrada en un convento de una joven: “qué ciegos son los míseros mortales...!/ ellos mismos sus males se fabrican./ Piensan que el Ser Supremo nos prohíbe/ hasta el menor placer, y de él se privan;/ nada pueden con Dios los sacrificios,/ y la virtud sola a su morada guía” (vv. 15-19); y la solución que encuentra es bien sencilla: “Ven a mis brazos ... rompe tus cadenas,/ la fiel Naturaleza es nuestra guía” (vv. 41-42).

También parecen gozar de una plena libertad moral, sensual y despreocupada, los dos amantes del poema “Los amores de Perico y Juana”. Su sexualidad natural contrasta vivamente con la represión, amorosa e ideológica, de las composiciones bucólicas de otras épocas.<sup>29</sup>

4. Un capítulo importante en esta literatura erótica debe reservarse para la **crítica de la situación social de la mujer**, en especial en lo que

atañe a los matrimonios forzados, de modo paralelo a la postura que en las obras teatrales escritas por los ilustrados manifestaban éstos. En estos poemas, dadas sus características, a diferencia de las obras dramáticas, se ponen de relieve las consecuencias sexuales que acarrea la diferencia de edad entre una mujer joven y un hombre viejo. El desenlace de esos matrimonios concertados es el esperado: la mujer tratará de compensar la incapacidad de su marido con otro hombre. Cadalso la ve como la consecuencia lógica: “Que Celia tome el marido/ por sus padres escogido,/ ya lo veo;/ pero que en el mismo instante/ ella no escoja el amante, / no lo creo”;<sup>30</sup> y a Samaniego le sirve para ridiculizar a los maridos engañados (como en “La medicina de San Agustín”:<sup>31</sup> ella, 20 años; él, 60; remedio: el confesor) o para denunciar la inocencia de la joven a quien obligan a casarse (como en “La discípula”,<sup>32</sup> en que el autor reclama un aprendizaje para cada oficio, incluido el de casarse, y una mejor y más alta educación para las mujeres, educación que evitará que sean burladas). No otra es la inocencia de la joven a la que hacen ingresar en un convento, ante lo que Meléndez Valdés parece confiar únicamente en la justicia divina: “El poder abusó de tu inocencia,/ tu padre te arrastró con mano impía/ hasta el pie del altar de aquel Dios justo/ que castiga el delito y la injusticia”.<sup>33</sup>

5. Un último tema de crítica es el que afecta a **la literatura coetánea** a la de los ilustrados, que aún venía arrastrando formas y técnicas del barroco decadente. Moratín hijo satiriza una obra de teatro de estas características en *La comedia nueva*, y similar opinión les merece a los poetas aquí tratados, también dramaturgos casi todos, esa excesiva grandilocuencia. Sirva de ejemplo la advertencia de Nicolás F. de Moratín: “mi canto avisa, pero no aconseja/ como el teatro...”,<sup>34</sup> seguida de un reproche a la desconsideración que las instituciones académicas habían

tenido con él durante toda su vida: “Tu lujuria estos versos ha inspirado;/ otros serios canté, no me escuchaste”.<sup>35</sup> Incluso Iriarte se defiende de haber escrito algunas de esas piezas que tanto deleitaban a todas las gentes: “¿He escrito yo algún sainete/ que divierta al rudo pueblo?”.<sup>36</sup>

Son habituales, además, las parodias de géneros procedentes del Barroco tardío, en auge aún en el s. XVIII, como las que realiza Samaniego de las fábulas mitológicas en “El dios Escamandro”<sup>37</sup> o de los poemas bucólicos en “El pastor enamorado”,<sup>38</sup> géneros que contaban todavía con el favor del público indocto.

En conclusión, los poetas ilustrados utilizaron la poesía erótica como un medio eficaz de crítica social, remedando las intenciones reformistas de la literatura que ofrecían a la luz pública. Se ha visto cómo explotan la oposición “público”/ “privado” y critican consecuentemente la hipocresía y falsa apariencia de la clase aristocrática, hipocresía de la que tampoco ellos, claro está, se libraban.

Las reformas políticas y sociales que reflejan sus textos los alejaban tanto de la zona superior como de la inferior del entramado social. A la superior, la halagaban con los poemas amorios, las anacreónticas y las odas tradicionales, de sola función lúdica y de entretenimiento de la aristocracia; a la inferior, la despreciaban, y no pretendían sino apartarse de romances y coplas que componía el vulgo con obsceno gusto. No siempre lo conseguían, y de eso se lamenta Meléndez Valdés en el discurso citado al inicio: “Todos por desgracia hemos leído, todos *gustado* de estas vulgaridades; porque el torrente del error arrastra sin arbitrio desde la educación más descuidada a la más vigilante y racional”.<sup>39</sup>

La oposición, entonces, entre lo público y lo privado se entremezcla

con esta otra entre lo culto y lo inculto. La poesía erótica neoclásica recoge el fruto de esas preocupaciones y presenta a unos escritores obsesionados por los problemas endémicos de España, que combaten la moral pacata y provinciana dieciochesca valiéndose de una calculada lubricidad. A la vez, detestan que se les compare con las gentes vulgares, que paralelamente se divertían con composiciones soeces. Por supuesto, puede afirmarse sin dudar que ninguno de estos escritores consigue escapar siempre de esa obscenidad gratuita, que se infiltra en los poemas con frescura y naturalidad, y los acerca a veces, aun sin quererlo, a meros devaneos eróticos, tan inocentes como graciosos.

**Notas.**

1. Esta transgresión ha sido estudiada suficientemente por Mario di Pinto, “L’osceno borghese (note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)”, en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, 1980; pp. 177-192.

2. “Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares, y de sustituirlos con canciones nacionales”, en sus *Discursos forenses*, ed. José Esteban, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986; pp. 101-109.

3. *Ibid*, p. 102.

4. Iris M. Zavala ha estudiado con detenimiento el contenido de estas obras y su difusión, en “Clandestinidad y literatura en el Setecientos”, *NRFH*, XXIV (1975), pp. 398-418.

5. “Discurso sobre la necesidad de prohibir...”, *op. cit.*, p. 103.

6. Obra que está aún a la espera de una edición asequible al gran público. Tan sólo disponemos de la publicada por V. Infantes, P.M. Cátedra y L.A. de Cuenca en la revista *El Crotalón* en 1984.

7. Félix M<sup>a</sup> Samaniego: *El jardín de Venus*, ed. Emilio Palacios,

Madrid, Ediciones A-Z, 1991.

8. Incluido en las “Poesías inéditas de don Juan Meléndez Valdés”, *RHis*, 1 (1894), 166-195, que publicó Foulché-Delbosc.

9. “Respuesta de don Tomás de Iriarte”, en López Barbadillo, J., *Cancionero de amor y de risa*, ed. facsímil, Madrid, Akal, 1977; p. 136.

10. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 43-46.

11. “Carta de F... a Vecinta que habían puesto monja”, en Foulché-Delbosc, “Poesías inéditas...”, *art. cit.*, pp. 180-181.

12. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

13. *BAE*, II, pp. 617-631.

14. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 154-159.

15. Nicolás Fernández de Moratín: *Arte de las putas*, Madrid, Siro, 1977. Cito por esta edición, aunque hay algunas posteriores, como la de Enrique Velázquez de 1990, la de Isabel Colón y Gaspar Garrote de 1995 o la de Víctor Infantes de 1998.

16. Recogidas en las “Poesías inéditas de don José Iglesias”, que editó Foulché-Delbosc, *RHis*, 2 (1895), 77-96.

17. *Arte ...*, *op. cit.*, IV, 301-303.

18. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 33-36 y 47-49.

19. *Ibid*, “Al maestro, cuchillada”, pp. 81-84.

20. *Ibid*, pp. 118 y 124-125.

21. *Ibid*, pp. 57-59.

22. “Poesías inéditas...”, *art. cit.*, p. 95.

23. “Décima alusiva a la marquesa de Charela”, en López Barbadillo, *op. cit.*, pp. 136-137.

24. *Ibid*, p. 107.

25. *Arte ...*, *op. cit.*, III, 395-396.

26. *Ibid*, I, 543-570.

27. *El jardín ...*, *op. cit.*, “Diógenes en el Averno”, pp. 95-97.

28. En “Poesías inéditas...”, *art. cit.*, pp. 180-181.

29. Lo estudia Emilio Palacios Fernández: “Los amores de Perico y Juana’: notas a un poema erótico del siglo XVIII”, en *Eros literario*, Madrid, 1990; pp. 111-125.

30.”Letrilla satírica imitando el estilo de Góngora y Quevedo”, en Polt, John H.R. (ed.): *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, 1989<sup>3</sup>; p. 148.

31. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 98-100.

32. *Ibid*, pp. 152-153.

33. En “Poesías inéditas...”, *art. cit.*, pp. 180-181.

34. *Arte ...*, *op. cit.*, I, 422-423.

35. *Ibid.*, I, 427-428. Podría verse en este deseo de “venganza” uno más de los móviles que le indujeron a componer el *Arte de las putas*.

36. “Epístola”, en las “Poesías inéditas de don Tomás de Yriarte”, que publicó Foulché-Delbosc en *RHis*, 2 (1895), 70-76; la cita es de p. 71.

37. *El jardín ...*, *op. cit.*, pp. 154-159.

38. *Ibid*, pp. 160-162.

39. “Discurso sobre la necesidad de prohibir...”, *op. cit.*, p. 103.

Cursiva del autor.