

Dos poemas inéditos de José Iglesias de la Casa, censurados por el marqués de Valmar

NOELIA LÓPEZ SOUTO
Universidad de Salamanca / IEMYRhd

En el primer volumen de *Poetas líricos del siglo XVIII*, Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, da a conocer setenta y seis epigramas del poeta salmantino José Iglesias de la Casa, algunos de ellos ausentes y otros modificados en la prínceps póstuma salida a la luz en 1793 –en su segunda parte de «poesías jocosas»–, así como en las siguientes ediciones de ese libro. Cueto informa en nota a sus lectores que reproduce esas poesías a partir de «los papeles de Jovellanos que poseía el difunto Marqués de Pidal», si bien advierte que deja de publicar algunos de esos epigramas de Iglesias por considerarlos atrevidos en exceso (1869: 438).¹ El erudito identifica, con sus dos primeros versos, uno de los epigramas que él omite «por su extremada procacidad» y será precisamente este inédito y otro –también ausente en la edición de Cueto– los que centren la atención de este artículo. Señalaremos la importancia de estos dos poemas para descubrir la filiación de la copia manuscrita (no autógrafa) que los contiene y repararemos en los rasgos peculiares que, en relación con otros epigramas de Iglesias, explicarían la autocensura que el marqués de Valmar se impone, reconocida explícitamente en uno de los casos.

José Iglesias de la Casa y el género epigramático

El desarrollo de la faceta literaria del poeta salmantino José Iglesias de la Casa (1748-1791) cabe encuadrarla en la denominada, por algunos críticos, Segunda Escuela Poética de Salamanca. Esto es así pese a que su ordenación como sacerdote en Madrid en enero de 1783 y su posterior ministerio pastoral en parroquias aledañas a la ciudad del Tormes desvincularon a nuestro poeta de la evolución seguida por

¹ Sobre la censura de la tercera edición de Tójar, conforme a la prohibición de aquellos libros que tratasen materias calificadas de lascivas y obscenas, véase Herreros (1862).

el grupo tras su primera etapa rococó. Arcadio, nombre que le identificó como miembro de ese colectivo salmantino de pastores poetas, si bien es cierto que en vida publicó poemas de circunstancias y de carácter religioso-doctrinal, fue conocido y aplaudido sobre todo por sus poemas satíricos o erótico-pastoriles. Algunos de estos se difundieron entonces a través de publicaciones periódicas de ámbito local o nacional,² pero la mayoría circularon manuscritos en círculos próximos o fueron solo compartidos en reuniones entre amigos, de manera que quedaron inéditos. Dos años después del fallecimiento de Iglesias, algunos de estos pasaron a engrosar la sección «poesías jocosas» de las *Poesías póstumas* publicadas por su cuñado Francisco Tójar (1793); pero otros muchos debieron de permanecer todavía en papeles manuscritos y copias distribuidas en su época entre amigos y lectores cercanos. A este su perfil más genuino y popular, como autor satírico y de epigramas, atiende Forner cuando describe al salmantino con la tantas veces reiterada imagen de «socarrón de primer orden» (BNE, ms. 9588, fol. 24r; Cueto, 1893: cxv, cxlviii) o cuando Diego González elogia «su gracia y arte de satirizar» (BNE, ms. 23306/1, fols. 24v-25r; carta de fray Diego a Jovellanos, 8 febrero 1777). En consecuencia, Iglesias brilló en su época por el cultivo de modalidades poéticas (sátira y epigrama) más próximas al amplio ámbito popular que al selecto parnaso de consagrados poetas cultos, aunque su nombre pasó a la historia al lado de sobresalientes figuras de nuestra poesía de la segunda mitad del siglo XVIII como José de Cadalso o Juan Meléndez Valdés; e incluso otros como Diego González, Juan Pablo Forner o Pedro Estala, nombres con los que compartió espacio, amistad e influencias estético-literarias, sobre todo debido al magisterio ejercido por Cadalso en los primeros años del grupo.³

La actividad y talento de Iglesias como autor de epigramas ha sido destacada ampliamente por la crítica. Desde el siglo XIX, con Quintana (1838: 420), Villar y Macías (1887: III, 207-208), Ticknor (Real de la Riva: 264) o Cueto hasta los más recientes estudios de Senabre (1979: 286), Arce (1980: 140, 202), o Carnero y Polt (1995: VII, 779), la faceta epigramática y satírica de nuestro poeta ha recibido elogios y ha sido subrayada y ponderada sobre las demás formas poéticas que el salmantino cultivó, como la poesía religiosa e incluso sus dulces y más refinadas églogas, canciones, romances o letrillas de carácter amoroso. Cueto, de hecho, afirma con resolución: «Sin su vena satírica, tan natural, tan llana, [...] tan chistosa y tan incisiva [epigramas], Iglesias [...] habría sido en su época menos famoso, y estaría hoy día enteramente olvidado» (1893: 358-359). Estudios concretos de esta vertiente

² Para los poemas de Iglesias difundidos en prensa véase Aguilar Piñal (1981: 322), Vallejo (1990: 517-522) y añade otro López Souto (2022).

³ Véase López Souto 2022 para una actualizada información bio-bibliográfica sobre Iglesias.

festiva, humorística y aguda de Iglesias serán el de Senabre, sobre el ingrediente paródico en los versos de Arcadio (1979), y el de Carrascosa y Domínguez, sobre sus epigramas (1989), cuya valoración en esta propuesta se somete al horizonte crítico de la agudeza conceptista barroca. Esta comparación de los epigramas de Iglesias con las poesías de Quevedo constituye una constante reiterada por la crítica desde que Tójar, en el prólogo a las «poesías jocosas», señaló que «Iglesias [...] parece que tomó por su modelo al último [Quevedo]» (Iglesias, 1793: II, [IV]) y desde que Quintana comparó sus talentos (1838: 420).

Conviene advertir, con todo, que el género del epigrama cuenta con una larga nómina de cultivadores desde la Antigüedad y hasta el presente de Iglesias, pues hunde sus raíces en la literatura clásica y en la tradición humanista. El latino Marcial fue quien le confirió sus rasgos más característicos e influyentes en la práctica española del género (brevedad, sencillez y cotidianeidad, sátira de vicios, tono burlesco y lenguaje erótico-lascivo; Barragán Aroche, 2015: 121-122). En España se erigió como principal modelo clásico para el cultivo de estas poesías de estructura bimembre –*narratio* y *conclusio*– e Iglesias, sin duda, durante sus años de formación escolar y universitaria leyó, estudió, tradujo e imitó a este maestro del epigrama, dado que su obra –en versiones expurgadas– formó parte del currículum educativo español de la época (Osuna, 2007). Por consiguiente, tanto Arcadio como sus colegas de grupo estarían familiarizados con esta poesía epigramática, muy apreciada desde el siglo XVI y XVII en academias y centros de enseñanza para practicar la *imitatio* de los clásicos y para adquirir un mayor dominio de la retórica y la oratoria (Thion Soriano-Mollá, 2017: 117-118; Barragán Aroche, 2015: 123-128). Además, el ambiente rococó fue propicio para la exitosa práctica del epigrama en el siglo XVIII, en el que la mayoría de sus autores cultivaron este tipo de poesía breve, íntima, alegre y retozona. El grupo de poetas de Salamanca, de hecho, contó con grandes cultivadores del género como Forner, Meléndez o nuestro Iglesias. Dada la revitalización de esta poesía en la tradición española, sobre todo en el Barroco –en el que triunfó el estilo satírico-burlesco–, en general nuestros poetas rococó se alimentaron de modelos nacionales como Francisco de Quevedo, a la vez que de la lectura directa de clásicos antiguos, en particular Marcial, con quien Iglesias comparte su natural y espontánea fuerza erótico-burlesca (Candelas Colodrón, 1999).

Dos epigramas inéditos, omitidos por el marqués de Valmar

Cueto afirmó que la esfera propia de Iglesias «es la de la gracia y la ironía» (1893: 346). Tal vez por eso, en su extensa antología *Poetas líricos del siglo XVIII*, privi-

legió –sobre las otras manifestaciones poéticas– su interés por dar a conocer la producción epigramática de Arcadio, que, como él bien sabía, en gran parte había permanecido manuscrita y desconocida ya para el gran público del siglo XIX. Su afortunado acceso en la biblioteca del marqués de Pidal, entre los papeles de Jovellanos, a un testimonio corregido a mano por el propio Iglesias reforzaría esta su voluntad de editar un amplio y representativo número de poemas de Arcadio pertenecientes al género festivo y agudo del epigrama.

En total, el marqués de Valmar ofrece en su libro una nómina de 76 epigramas, con sus respectivas anotaciones de variantes –recuérdese que reproduce sus textos a partir de un manuscrito o copia intervenida, con modificaciones, por el propio poeta Iglesias–. No obstante, Cueto proporciona una selección, de modo que el número de poemas contenidos en el original consultado y seguido por el estudioso decimonónico sería mayor al de los editados, como con seguridad puede inferirse en base a la propia declaración del editor, que informa omitir algunas poesías «por el exorbitante desenfado de su estilo» (1869: I, 438). Aplica a su selección de epigramas editados, en consecuencia, un criterio censor que él mismo se impone conforme a una tradicional moral católica, represora de lo erótico y lo sexual, mentalidad enraizada en la España más conservadora de esos convulsos años de mediados del siglo XIX.

El reciente hallazgo en la Real Biblioteca (Palacio Real de Madrid) de una copia con 34 epigramas de Iglesias en la que figura un poema que, precisamente, el marqués de Valmar identifica mediante la cita de sus dos primeros versos pero que, según el erudito, no lo reproduce por su tono descomedido, nos permite filiar el nuevo testimonio con el original consultado por Cueto a mediados del siglo XIX (RB, ms. II/628 fols. 129r-139v).⁴ Lamentablemente, no se trata del papel original que Jovellanos habría poseído y que el marqués de Pidal atesoró en su colección particular, el cual contenía poemas que «fueron corregidos y retocados» con anotaciones manuscritas por el propio autor Iglesias, como Cueto transmite (1869: I, 438): la versión que nuestra copia ofrece de los epigramas se corresponde con el primer estado producido por la pluma del autor (esto es, «epigramas copiados [...] según los produjo el ingenio festivo del poeta en la primera inspiración») y que a menudo Cueto anota en su edición, a pie de página, a modo de «variantes» y a veces con la explicación «fue escrito así en un principio». Nuestra copia, por tanto, carece de la lectura de las poesías con las correcciones incluidas *a posteriori* por Iglesias, de manera que parece ser una copia elaborada a partir del primer estado del papel autógrafo del

⁴ El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre el testimonio y sus textos, estudio todavía en curso.

autor. Conforme a esto, el copista probablemente sería un profesional afincado en Salamanca, próximo al círculo poético activo entonces en la ciudad, y su huella como escribano de oficio resulta preclara en nuestro documento debido a la presencia en él de evidentes errores de copia, lagunas de texto que denotan una falta de comprensión de la letra del original que está siendo copiado –nótese que la caligrafía de Iglesias se caracterizó por su compleja lectura– y la factura del documento es cuidada, elegante y atractiva a la vista, merecedora de ser conservada para su lectura.

Podría tratarse, por consiguiente, de una de las varias copias que debieron de llevarse a cabo cuando Diego Tadeo González decidió enviar a su amigo Jovellanos una muestra de los versos de Arcadio a fin de conocer el parecer del asturiano sobre el talento poético del joven (Cueto, 1869: 438).⁵ No era esta una práctica extraña dentro del grupo de Salamanca, donde sus poemas circulaban en autógrafos o copias para compartir su lectura dentro de un círculo próximo de personalidades y amigos. La documentación de este envío por parte de Diego Tadeo González, Delio para sus amigos poetas, en carta a Jovellanos del 25 de enero de 1777 (BNE, ms. 23306/1, fols. 22v-23r)⁶ nos permite fechar con certeza la composición de estos poemas en la etapa de juventud de Iglesias, cuando todavía se hallaba compartiendo escenario y aficiones literarias en Salamanca con otros compañeros poetas, en torno a la Universidad y las tertulias celebradas por los miembros del grupo en la ciudad del Tormes. En contraposición, concretar la fecha de la copia resulta tarea harto más compleja, puesto que podría ser –como arriba hemos hipotetizado– de esa misma época en que los epigramas de Arcadio se comparten con Jovellanos y se ponen en circulación entre contertulios y amigos, pero también podría ser una copia realizada posteriormente a partir del ológrafo primigenio de Iglesias –las correcciones autógrafas estarían incluidas, en ese caso, solo en una supuesta copia enviada a Jovellanos, de la que Cueto transcribe los textos sin dificultad de lectura– y que se distribuiría para placer de los lectores del momento, quizá ya no coetáneos al autor sino del siglo XIX. Dada la falta de indicios materiales, más allá de la letra convencional de un copista (hasta el momento no identificado y ubicado entre los siglos XVIII o XIX), resulta difícil sostener con mayor precisión la fecha de la copia que damos a conocer.

⁵ Otra prueba de esta condición de copia del manuscrito es la localización en la BNE, entre los «Papeles relacionados con Gaspar Melchor de Jovellanos» (Mss/23319/45, 12 fols.), de un documento exactamente igual al estudiado y que debe filiarse con nuestro testimonio porque ambos son copias de la misma mano, dos de entre las diversas realizadas.

⁶ En esta carta se alude a dos envíos. En correo posterior del 8 de febrero de 1777 se confirma el envío de estos epigramas –en copia– con la referencia a «la sucia inclinación que advierte usted [Jovellanos] en los versos de Arcadio en medio de su gracia y arte de satirizar. Se ha procurado copiar lo menos indecente» (BNE, ms. 23306/1, fol. 25r).

Al margen de esta indefinida datación del documento, lo verdaderamente relevante es haber podido aclarar y justificar su filiación y naturaleza. Así, una vez abordadas las claves de la historia textual de este nuevo testimonio no autógrafo de Iglesias, podemos centrar nuestra atención en el objetivo primordial de este trabajo: dar noticia y examinar los dos epigramas inéditos contenidos en nuestra copia. Conforme a lo arriba ya expuesto, es fácil comprender la aparición de este par de inéditos: la autocensura de Cueto privó a su edición de composiciones que él juzgó libertinas en exceso, de modo que, como nuestra copia constituye otra selección de lectura procedente (supuestamente) del primitivo original de Iglesias –desde luego, sin las posteriores correcciones que sí resultan visibles en la copia de Jovellanos que Cueto sigue en su edición– reúne por fortuna dos poemas que no pasaron el tamiz censorio del pudibundo marqués de Valmar. Estos dos epigramas, de marcado sentido erótico, son los que siguen:

I

«Malos pies debes tener
–le dije un día a Juliana–,
pues siendo tú tan humana
nunca te los dejás ver».
Respondiome: «¡Ay, pobre Blas!
No sé qué tal sean mis pies,
pero si un día los ves
¿qué pones a que te vas?».

II

En un cuarto retirado
Inés se puso a espulgar
sus malezas, sin mirar
que yo estaba allí escondido.
Yo salí y, conforme estaba,
la digo: «Inés, ¿qué te pica?».
Y ella: «¡Ay, bribón! –me replica–
Tú eras lo que me picaba».

El lector apreciará las similitudes que ambos poemas guardan entre sí y que bien podrían haber disuadido a Cueto de incluirlos en su selección de epigramas editados. En los dos casos, con intención festiva, se presenta un encuentro íntimo amoroso que comienza con un gesto de privación y se cierra con la referencia a un final gozoso (imaginado o no) de consumación sexual física. Ciertamente, literalmente, el motivo tratado en el primer poema es el interés del narrador por descubrir las bondades sensoriales de los pies tapados de la mujer; en la otra composición, el interés por conocer la picazón física que afecta al cuerpo desnudo del personaje femenino. No obstante, la lectura erótica de estos dos concisos episodios se manifiesta con claridad y de modo ineludible. Además, los significados que cobran estos versos dentro de una rica red de asociaciones e intertextualidades, así como el énfasis puesto por el poeta en sugerentes recursos formales y semánticos, dan lugar a dos epigramas con un alto y evidente grado de expresión erótica, expuesta con desenfado y con gran vivacidad. Proporcionaremos a continuación una lectura más detenida de ellos.

Los dos poemas dibujan una escena de carácter amoroso protagonizada por dos figuras: una mujer cuya sensualidad y apetecible atractivo físico el lector infiere a partir de la mera sugerencia o del interés furtivo del narrador personaje por observar su cuerpo («nunca te los dejas ver [los pies]», I, v. 4; «yo estaba allí escondido [mirando su cuerpo desnudo]», II, v. 4); y el propio enunciante o narrador, personaje masculino definido solo por su espíritu atrevido o licencioso y su función de *voyeur*. Ambas mujeres concretan su identidad física en un cuerpo y reciben nombre (Juliana e Inés), mientras que en ellos se intuye solo a través de un escueto nombre (Blas, en epigrama I) o un calificativo («bribón», II, v. 7) que informan sobre su condición masculina y, según Inés, su conducta liberal.

Esta polaridad de sexos en cada poema –lo femenino y lo masculino– se resalta mediante la dualidad de perspectivas que cada composición nos ofrece, la cual incrementa su vigor narrativo: primero figura el punto de vista del narrador masculino (I, vv. 1-4; II, vv. 1-6) y después el enfoque de la posición de la mujer (I, vv. 5-8; II, vv. 7-8). En los dos casos el recurso escogido por Iglesias para lograr ese contraste de perspectivas es el diálogo, técnica que, además, dota de mayor entidad a los personajes y acerca la escena a ojos del lector, quien percibe directamente las palabras de los protagonistas de cada uno de estos epigramas.

El diálogo resulta, por tanto, clave para la construcción y eficacia narrativa de ambos poemas. Iglesias no emplea en ellos solo una enunciación objetiva, exponiendo hechos e ideas de un modo más indirecto y despersonalizado. Recurre, en cambio, a la reproducción directa de las palabras de los personajes del epigrama, de manera que sus mensajes se concretan e individualizan. La transmisión comunicativa se vuelve así más personal, se acerca, gana realismo en primera persona y, en consecuencia, cobra fuerza. El estilo directo confiere, por tanto, un particular carácter vivencial a estas composiciones –y a su mensaje erótico–, fuerza expresiva incrementada con el empleo de exclamaciones, interrogaciones retóricas y mutuas llamadas apelativas al otro, secuencias de pregunta/respuesta que subrayan el juego armónico entre el yo y el tú, en perfecta correspondencia o diálogo entre las dos partes del epigrama (en el poema I, «Malos pies debes tener», v. 1; «¡Ay, pobre Blas!», v. 5; «¿qué pones a que te vas?», v. 8; y en el II, «Inés, ¿qué te pica?», v. 6; «¡Ay, bribón! [...] Tú eras», vv. 7-8). Ese juego dialógico halla su plena reciprocidad al final, cuando la voz femenina expone su parecer, con contundencia, dentro del breve episodio presentado.

Este giro final, en estilo directo, propicia y destaca la estructuración clásica del epigrama en dos secciones: una inicial donde se presenta la situación (sujeto masculino activo y femenino pasivo) y una final donde se introduce una agudeza por parte de la mujer (ente ya activo). Esta contestación final al juego erótico

sugiere la sintonía o entendimiento entre los interlocutores, puesto que ella no se altera ni retrae ante los comentarios atrevidos lanzados por el narrador –provocativos dardos eróticos–, sino que reafirma y aumenta el erotismo existente, conduciéndolo a su máxima expresión con la sugerencia de una situación final de consumación del buscado placer sexual. Iglesias consigue ese sorprendente y contundente último golpe de efecto con claros juegos bisémicos y simbólicos mediante los verbos *irse* y *picar*, que evitan expresiones crudas o soeces para nombrar el posible encuentro carnal entre los personajes. El salto de la actitud recatada y púdica a la resueltamente licenciosa en la protagonista femenina impacta al lector y potencia el erotismo de los poemas, que de continuo se mueven en el juego sensual de las dualidades: tapar y destapar, esconder y descubrir, privación y entrega, pares sémicos antónimos que prolongan y potencian el diálogo principal entre la figura masculina y la femenina. Observemos estas claves interpretativas con mayor atención y separadamente.

En el epigrama I, el narrador lanza a Juliana –al comienzo– la provocativa duda sobre el atractivo de sus pies, que ella nunca muestra (lo cual revela una actitud inocente y recatada en la muchacha). En la segunda mitad del poema, sin embargo, ella reacciona con picardía no solo confirmando el atractivo erótico de esa parte deliciosa de su cuerpo, sino aludiendo a un hipotético encuentro físico donde «si [...] los ves» (advírtase que esto implicaría que la falda de ella estaría subida), «te vas» (tomada en sentido figurado, la acepción ‘escurrirse o salirse algún licor [...] del vaso donde está’ aludiría al alcance del orgasmo o eyaculación) (RAE, 1780: 561) por parte del sujeto masculino.

En el epigrama II el narrador personaje vuelve a abrir el poema, en este caso para introducirnos en una erótica escena íntima donde la atractiva Inés «se puso a espulgar» (v. 2, entiéndase su cuerpo desnudo) en «un cuarto retirado» (v. 1, cuarto que muestra la prudencia y pudor de la joven), desconocedora de que el lascivo narrador «estaba allí escondido» para disfrutar de la visión de sus secretos físicos. Tras conseguir su objetivo, como *voyeur* furtivo, este varón revela su presencia ante la desnuda Inés («conforme estaba», v. 5) y con picardía nuevamente la provoca con la pregunta «¿qué te pica?» (v. 6). La supuesta reacción de sorpresa de ella («¡Ay, bribón!», v. 7), que denota más complacencia y reconocimiento del estado de él que alteración de ánimo en ella, acaba de añadir fuerza erótica a la escena con la afirmación enfática «Tú eras lo que me picaba» (v. 8). Iglesias, por tanto, construye la agudeza conclusiva de este poema con la bisemia del verbo «picar», cuyas acepciones de ‘encenderse’ o ‘tomar alguna ligera porción de algún manjar’ evocan, en sentido figurado, el placentero encuentro físico entre los protagonistas (RAE, 1780: 720-721; Cela, 1986: XVII, 97-98).

El erotismo de estas poesías se enriquece y acentúa, además, si consideramos los ecos culturales y literarios que suscitan motivos sensuales empleados en ellas. Uno de estos símbolos son los pies, parte erógena del cuerpo femenino a la que el clásico Lope de Vega, por ejemplo, cantó reiteradamente en su obra, desde el soneto hiperbólico «Juanilla, por tus pies andan perdidos», incluido en sus burlescas y alegres *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1624: n.º 30), a otros poemas contenidos en sus comedias, como la versión «Belisa, por tus pies andan perdidos» en *Quién más no puede* de 1617 o «Si yo fuera el rico suelo» en *Lucinda perseguida* (Lope, 1622: fols. 162-186). También la acción de «picar», evocadora de la recurrente y tradicional imagen erótica de la abeja, cuya picadura es símbolo de la penetración traviesa del amante en la hermosa amada a fin de obtener un goloso placer –al igual que el insecto liba polen de las flores para obtener miel–. Poetas admirados por Iglesias, como los clásicos Teócrito o Anacreonte, cultivaron este motivo; al igual que versionan esta imagen alegre de «picar» autores españoles como Baltasar de Alcázar, Esteban Manuel de Villegas, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Luis de Góngora e incluso anónimos del romancero (Lida de Malkiel, 1963: 80-84) o coetáneos a Arcadio como Nicolás Fernández de Moratín con su «Anacreóntica» erótica (BHM, mss. F-2973, *Poesías verdes*, fols. 10r-11v) o Félix María de Samaniego con «El cuervo» (Palacios, 2004: 91-92). El topos erótico del amante que observa oculto sin ser visto asimismo adolecía de una larga tradición, desde el libidinoso episodio de Susana y los viejos hasta, más próximo en el tiempo a los lectores de Iglesias, el poema lúbrico de Tomás de Iriarte «Perico y Juana» (Palacios, 1989; Deacon, 2021). E incluso podemos hallar en el epigrama XXXIII de Marcial otro eco al motivo del ocultamiento, precisamente de los pies bajo la ropa, como en el poema I, si bien el tono del asunto en el texto clásico es solo satírico y en Iglesias se vuelve plenamente erótico. La profunda formación y asimilación, por parte de Arcadio, de la poesía clásica y la tradición humanista nacional queda confirmada con la pluralidad de lecturas con las que es posible vincular estas agudas y sustanciadas composiciones poéticas. La forma métrica que adoptan coincide asimismo con la regular en el epigrama español: dos redondillas con rimas independientes (abba:cddc), en este caso con un esquema consonántico. Esta forma métrica, sencilla y popular, vehicula y cede todo el protagonismo al rico pensamiento erótico y la agudeza desarrollada en el poema, elementos que verdaderamente lo inscriben en su género (Navarro Tomás, 1991: 271, 320).

El clímax amoroso-sexual que sirve de cierre a ambos epigramas culmina el juego erótico planteado de contrastes (yo / tú, masculino / femenino, tapar / destapar, esconderse / mostrarse, lo púdico / lo lascivo, lo permitido / lo prohibido) con inteligencia y finura expresiva gracias al empleo de sugerencias, bisemias o

el lenguaje figurado y el potencial intertextual de los versos (Picón García, 1980, 1988; Kruuse, 1941: 283). Iglesias aborda el tema de estas escenas sexuales, sencillas y realistas, con naturalidad, con voluntad festiva y sin rastro de la represión oficial a los instintos ni tampoco con conciencia de culpa. Esta actitud prueba y refleja una mentalidad nueva hacia la sexualidad, propia de su época y contraria a la restricción de los placeres humanos y la intimidad sexual mediante dogmas eclesiásticos o mediante una moral católica censora, opuesta a las bondades de la Naturaleza. Iglesias, desde la breve y expresivamente más libre fórmula del epigrama –en la que el lenguaje erótico resulta un rasgo propio del género– nos presenta en cada poema a dos personajes como seres sensuales y eróticos; es decir, nos transmite una concepción del hombre y la mujer como entes sexuales, desde una visión natural, cotidiana y sencilla. Los epigramas inéditos ilustran bien esta actitud desprejuiciada del poeta porque ambos dan luz a una intimidad humana –que interesa a los ojos curiosos del rococó– en la que aflora inevitablemente el impulso sensual de los individuos.

Conclusiones

Una vez expuesta la clave ideológica de estos poemas y sus contenidos, la cuestión acerca del motivo que pudo provocar la censura por Cueto de los dos inéditos aquí presentados –frente a los demás epigramas por él publicados– resulta más sencilla de presuponer.

Desde su mentalidad censora, Cueto habría suprimido estos dos poemas licenciosos porque tratan muy verídicamente y con ligereza actos íntimos, sexuales (incluso con su alusión al ardor y placer físico), reprimidos por la Iglesia y juzgados por sus autoridades como nocivos y pecaminosos. Asimismo, la falta de conciencia de pecado en estos epigramas –con escenas realistas, las más explícitas del deseo carnal y del placer sexual, concretadas con cuerpos femeninos y exhibidos– los hace claros promotores de una actitud hacia el sexo muy contraria a la represión y recato dictados por las autoridades católicas. En suma, su peligrosidad para pervertir la conducta y la mentalidad de los lectores, y el escándalo lascivo que, a ojos de Cueto, suscitarían estos poemas –exhibidores del cuerpo y del goce sexual posibilitado por este–, podrían explicar la omisión y censura que un conservador moralista católico como el marqués de Valmar les aplica.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (1981), *Índice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- Arce, Joaquín (1980), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- Barragán Aroche, Raquel (2015), «La presencia de la lengua epigramática de Marcial dentro de la práctica burlesca de las academias del Siglo de Oro», *Nova Tellvs*, n.º 33.1, págs. 119-134.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1999), «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, n.º 3, págs. 59-96.
- Carnero, Guillermo y John H. R. Polt (1995), «Poetas entre dos siglos», *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)* (coord. Guillermo Carnero), Madrid, Espasa Calpe, vol. VII, págs. 771-796.
- Carrascosa, Pablo y Elisa Domínguez (1989), «Los epigramas de D. Joseph Iglesias de la Casa o la “agudeza” barroca en un poeta neoclásico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 65, págs. 179-189.
- Cela, Camilo José (1986), *Enciclopedia del erotismo, Obra completa de Camilo José Cela*, Barcelona, Destino, vol. XVII.
- Cueto, Leopoldo Augusto de (1869), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Ribadeneira, vol. I.
- (1893), marqués de Valmar, *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneira.
- Deacon, Philip (2021), «Perico y Juana de Tomás de Iriarte y la Inquisición», *Dieciocho*, n.º 44.1, págs. 73-92.
- Gies, David T. (2004), «Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII», *Actas XIV Congreso AIH*, Newark, Juan de la Cuesta Press, t. III, págs. 3-28.
- Herreros, Miguel (1862), «Don José Iglesias de la Casa. Artículo II», *Crónica de Salamanca. Revista de ciencias, literatura y artes*, t. III, n.º 15, págs. 1-24.
- Iglesias de la Casa, José (1793), *Poesías póstumas de D. Joseph Iglesias de la Casa*, Salamanca, Francisco de Tójar.
- Kruuse, J. (1941), «L'originalité artistique du Martial. Son style, sa composition, sa technique», *C et M*, n.º 4, págs. 248-300.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1963), «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, n.º 17.1, págs. 75-86.
- López Souto, Noelia (2022), «Epicureísmo y erotismo en la obra del poeta José Iglesias de la Casa: nuevas aportaciones y lecturas», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.
- Meléndez Valdés, Juan (1981), *Obras en verso* (ed. Juan H. R. Polt y Jorge Demerson), Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, vol. I.
- Osuna, Inmaculada (2007), «Los poetas del Siglo de Oro en textos escolares (Siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique*, n.º 109.2, págs. 615-642.
- Palacios Fernández, Emilio (1989), «Los amores de Perico y Juana: notas a un poema erótico»

- tico del siglo XVIII», en M. Covadonga López Alonso (coord.), *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, págs. 111-126.
- (2004), *El jardín de Venus. Cuentos eróticos y burlescos con una coda de poesías verdes*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Picón García, Vicente (1980), «Originalidad poética y artificios manieristas en Marcial III 65», *Estudios clásicos*, t. XXIV, n.º 85, págs. 101-125.
- (1988), «Originalidad, funciones y virtualidades poéticas en los recursos manieristas de Marcial (XI, 8)», *Cuadernos de Filología Clásica*, n.º 21, págs. 203-234.
- Quintana, Manuel José (1838) (ed.), *Tesoro del Parnaso español: poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, en *Colección de los mejores autores españoles*, t. XV, París, Libr. Europea de Baudry.
- Real Academia Española (1780), *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- Real de la Riva, César (1948), *La escuela poética salmantina del siglo XVIII*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo.
- Senabre, Ricardo (1979), «El ingrediente paródico en la poesía de Iglesias de la Casa», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 2, págs. 283-292.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores (2017), «El epigrama: la *longue durée* de un género menor», en Luis Beltrán Almería, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía Zatarain (coords.), *Risa y géneros menores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, págs. 111-129.
- Vallejo, Irene (1990), «La poesía en el *Diario de las Musas*», *Estudios de Historia Social*, n.º 52-53, págs. 517-522.
- Vega y Carpio, Lope de (1622), *Decimaseptima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles..., h. 162-186.
- (1624), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino.
- Villar y Macías, Manuel (1887), *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imp. de Francisco Núñez Izquierdo, t. III.