

«Los amores de Perico y Juana»:
notas a un poema erótico del siglo XVIII

EMILIO PALACIOS FERNANDEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. LITERATURA EROTICA Y SOCIEDAD DIECIOCHESCA

La filosofía de la Ilustración impulsó en España unos nuevos aires que transformaron los usos sociales, derrotando en amplios sectores de la sociedad dieciochesca las viejas barreras de la moral más pudibunda. Cambió la rígida relación de los sexos, sometida a las tradicionales hipocresías, y los hábitos de los españoles se abrieron a nuevas costumbres más acordes con el espíritu reinante de racionalización y naturalismo ¹. Algunos llevaron esta transformación, al estilo de los libertinos europeos, a situaciones extremas, donde se predicaba la disolución matrimonial o los excesos sexuales, actitud típica de los neófitos que estrenaban libertad en asuntos tan controlados. Todos recordaron en el siglo XVIII el juicio a que fueron sometidos los componentes de la sociedad de la *Bella Unión*, curiosa cofradía pornográfica en la que convivían gozosamente destacados miembros de la nobleza (conde de Clavijo, conde de Cañaveral, marqués de Chatefort...) con conocidas prostitutas madrileñas ².

Resulta natural que, en este contexto de cierta corrupción y de mayor libertad de expresión, la literatura hiciera uso también del castigado lenguaje erótico y que las tertulias literarias y las reuniones de salón alimentaran el verso divertido, picante y aun obscuro. Efectivamente, casi todos nuestros escritores dieciochescos nos legaron algunas composiciones de este estilo. Las más duermen en los infiernos ocultos de nuestras bibliotecas. Algunos poemas han tenido la fortuna de aparecer en antologías de escasa ti-

¹ Recuérdese el conocido libro de CARMEN MARTIN GAITE: *Usos amorosos del siglo XVIII en España* (Barcelona: Lumen, 1981), 2.^a edición.

² El suceso fue de dominio público y dio origen a una abundante literatura que circuló por la capital, comentando jocosamente las circunstancias. *Vid.* parte de esta documentación en P. J. GUINARD: «Dialogue de Perico et Marica sur La Bella Unión (1778). Essai d'analyse et d'interprétation d'une satire clandestine de la noblesse», en *Actes du IX Congrès des Hispanistes Français* (Dijon: 1973), pp. 96-115.

rada y otros han podido ser degustados por un público más amplio en ediciones recientes, como el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, *El jardín de Venus* del fabulista Samaniego, o las *Fábulas futosóficas*, de Moratín el joven³.

2. «LOS AMORES DE PERICO Y JUANA»: NOTAS SOBRE EL TEXTO

Las composiciones eróticas suelen plantear problemas textuales específicos dada la naturaleza de sus temas. Por su carácter de literatura secreta quedaron habitualmente invalidados para la imprenta. Por otra parte, el interés del público por leer estas obrillas hizo que se transmitieran en abundantes copias, no siempre respetuosas con la creación original, y tal vez sometidas a las modificaciones de algunos de los distintos lectores menos considerados con esta literatura no sacralizada. De ahí que sobrevivan en medio de abundantes variantes⁴.

El texto que nos ocupa se nos ha transmitido en dos versiones manuscritas, según los datos de que disponemos hoy, y en varias impresas. «Perico y Juana» es el título que recibe el poema, 23 octavas, conservado en la Biblioteca Nacional, atribuyéndolo a Tomás de Iriarte⁵. El hispanista francés R. Foulché Delbosc, editor de varios textos inéditos de poetas del XVIII, lo recogió en la antología *Cuentos y poesías más que picantes* (1899) de la que se hizo una reducida tirada de cien ejemplares⁶.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva otra versión manuscrita en 24 octavas incluida en un *Cancionero de poesías verdes* de poetas del siglo XVIII junto a composiciones de Iriarte, Samaniego y Nicolás Fernández de Moratín⁷.

³ La bibliografía que estudia tal literatura sigue siendo escasa. Recuerdo, a modo de ejemplo, los trabajos de MARIO DI PINTO: «L'osceno borghese (Note sulle letteratura erotica spagnola nel settecento)», en *I codici della trasgressività in area ispanica. Atti del Convegno di Verona 1980*, Verona (1981), pp. 177-192; IRIS M. ZAVALA: «Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, n.º 2, 1983 (1984), pp. 509-529. Véase también el prólogo de EMILIO PALACIOS FERNANDEZ a la edición de Félix M.ª de Samaniego *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba* (Madrid: Siro, 1976).

⁴ Si el fenómeno era frecuente en la poesía, con este tipo de composiciones debió ser habitual. Recuerda don Tomás de Iriarte hablando de la profesión del poeta en su «Epístola IV» (1776): «Traslada, en fin, la obra de su mano; / Entrégala a un Amigo por fineza; / Y apenas éste a divulgarla empieza, / Quando por las tertulias corren copias / Tan viciadas por bárbaros Copiantes, / Que el Autor, exornado con variantes, / Ya desconoce sus ideas propias» [*Colección de obras en verso y prosa* (Madrid: Imprenta Real, 1805), II, p. 39].

⁵ Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 12964-60, «Perico y Juana», cuatro hojas en 8.º, letra del siglo XVIII. Según la portadilla, de mano del XIX, «Los amores de Perico y Juana», poesía de don Tomás de Iriarte.

⁶ *Cuentos y poesías más que picantes* (Barcelona: L'Avenç, 1899), pp. 227-235.

⁷ Biblioteca Municipal (Madrid), ms. L-289-9 (caja 81), «El Siglo de Oro». Agradezco al

De un modelo como éste, aunque con algunas variantes, deben provenir otras dos versiones impresas. La más antigua recogida por el Marqués de Jerez de los Caballeros en el *Cancionero moderno de obras alegres* (1818) bajo el título de «El siglo de oro. La reconciliación», entre otras muchas piezas de poetas españoles de todos los tiempos desde Fray Damián Cornejo hasta Espronceda⁸. El erudito andaluz que ejerció en Madrid el teatro, la novela y el periodismo y fue promotor de ediciones de textos galantes, Joaquín López Barbadillo⁹, volvió a publicarlo en 1917 en *Cancionero de amor y de risa* unido a composiciones de Iglesias, Samaniego e Iriarte, entre los eróticos del XVIII¹⁰. El editor dice haber sacado los textos con «alguna diligencia y paciencia [...], huroneando principalmente entre los manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional y de otras generosamente franqueadas a mi estudio»¹¹.

En este caso el poema es atribuido a Iglesias de la Casa. Bajo el marfilete genérico de «El siglo de oro» se incluyen dos cuentos: el titulado «La reconciliación» se corresponde con el relato que analizamos, y el segundo «El fraile mendicante», incompleto, cuenta otra historia lasciva en la que la sobrina de un clérigo engaña a un rijoso fraile que la pretendía de amor¹². Esta narración no tiene nada que ver argumentalmente con la anterior. La referencia a la edad de oro, entendiéndose época de libertad sexual como veremos luego, es en realidad el marco general donde podrían ir acoplando estructuralmente las diversas historias, según advierte el autor en la estrofa primera:

«Ya que de mi Juanita el primer cuento,
Timáncio amigo, divertirse puede,
hoy en mi usado estilo te presento
otro que al anterior en nada cede;
en él admirarán el gran talento
que la naturaleza nos concede

erudito F. Aguilar Piñal la referencia de este cancionero, aunque no lo he podido comprobar recientemente por encontrarse dicha biblioteca cerrada con motivo de traslado de sus fondos a nuevo emplazamiento.

⁸ Datos completos: *Cancionero moderno de obras alegres* (London: H. W. Spurrual, 1818) pp. 43-53. En realidad fue publicado en Sevilla por el marqués de Jerez de los Caballeros. Hay edición facsímil en Madrid: Visor, 1985.

⁹ Algunos datos sobre este curioso personaje en JOSE BLAS VEGA: *Un capítulo de la literatura secreta en España: la Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos* (Madrid, 1979).

¹⁰ IGLESIAS DE LA CASA: «El Siglo de Oro», en *Cancionero de amor y de risa* (Madrid: 1917), pp. 9^o-105. Ahora edición facsímil en Madrid: Akal, 1977.

¹¹ *Idem*, p. 9.

¹² *Idem*, pp. 105-110. El editor dice en nota al fin del cuento: «Hasta aquí llega y para que falta alguna octava para su conclusión, aunque lo más del chistoso suceso está narrado en este segundo cuento de El Siglo de Oro, nunca impreso hasta ahora, y que ocupa los folios 21 a 28 de un manuscrito del siglo XVIII que perteneció al célebre geógrafo don Tomás de Iriarte, y cuyo resto se ha perdido». Desconozco dónde se encuentra en la actualidad el manuscrito que cita López Barbadillo.

a Juana hermosa para hacer diabluras
y a mí para escribir sus travesuras.»

3. PROBLEMAS DE AUTORIA

El anonimato y las falsas atribuciones suelen ser frecuentes en el ámbito de la literatura erótica. Como creación perseguida moralmente y de circulación secreta, es fácil que la obra, que nace en un círculo reducido de amistad, pierda sus señas de identidad cuando busca otros caminos más abiertos.

El poema que estudiamos es de difícil atribución. En unos lugares se concede la autoría a Iglesias de la Casa y en otros a Tomás de Iriarte. En realidad ninguna de las versiones manuscritas es autógrafa, aunque esto no siempre es certificado de garantía definitiva dada la afición a copiar composiciones de interés de contertulios y amigos. En ellas únicamente se da nombre en el original de la Biblioteca Nacional que lo atribuye al poeta canario, aunque sólo en la portadilla de algún bibliotecario decimonónico. Foulché Delbosc, su editor, mantiene la misma autoría que merece cierta credibilidad, pues se manejaba bien entre los textos poéticos del XVIII.

La otra versión manuscrita no aporta el nombre del autor, aunque esté entre otros de Iriarte. Tanto el marqués de Jerez de los Caballeros como Joaquín López Barbadillo, según sabemos gran coleccionista de textos galantes, lo atribuyen, sin embargo, a Iglesias de la Casa en sus respectivas colecciones.

Naturalmente, el poema no se encuentra entre los textos editados de ninguno de los dos autores¹³, ni tampoco los estudiosos de sus obras hacen referencias al mismo¹⁴. En la exhaustiva *Bibliografía* sobre el siglo XVIII, del profesor Aguilar Piñal, faltan igualmente las referencias que avalen la autoría¹⁵.

Ambos escritores vivieron en su juventud ambientes que pudieron favorecer la creación de tal tipo de literatura secreta, y de hecho tiene los dos

¹³ De IGLESIAS DE LA CASA puede consultarse la colección más completa, póstuma, de *Poesías*, última edición conforme a la original primitiva; aumentada con un apéndice de varias poesías y el Pleito del cuerno (Madrid: Imp. de M. R. y Fonseca, 1848), 2 vols. De TOMÁS DE IRIARTE: *Varias poesías*, en *Colección de obras en verso y prosa*, tomo II, ed. cit. Y de ambos los inéditos publicados por R. Foulché Delbosc en *Revue Hispanique*, II (1895), pp. 71-96.

¹⁴ Ninguna referencia a este poema, sí a su vena satírica, en los pocos artículos que estudian al escritor salmantino, incluido el más expreso de RICARDO SENABRE: «El ingrediente paródico en la poesía de Iglesias de la Casa», *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 283-292; tampoco en la bibliografía sobre el poeta canario se alude a él ni tan siquiera en la completa biografía, siempre muy pudibunda en estas informaciones, de E. COTARELO Y MORI: *Iriarte y su época* (Madrid: Tip. Suc. de Rivadeneyra, 1897).

¹⁵ *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1986, IV): Iglesias de la Casa, pp. 517-522; Iriarte, pp. 541-567.

otros poemas eróticos. El escritor canario afincado en Madrid encontró la Fonda de San Sebastián (donde sólo estaba permitido hablar de «teatro de toros, de amores y de versos», al decir de Moratín hijo en la biografía su padre) el terreno abonado para estos atrevidos *juvenalia*¹⁶. En la misma tertulia se leyeron los versos de Moratín el viejo del *Arte de las putas*¹⁷; se comentaron los amores del militar Cadalso, entonces locamente enamorado de la bella cómica María Ignacia Ibáñez y autor igualmente de algunos textos atrevidos; y en ella participó también Tomás de Iriarte, cuyos problemas amorosos, fruto de su conocida timidez, alentaron una más o menos procaz literatura erótica escrita a lo largo de su vida¹⁸.

La Academia Poética surgida en Salamanca en torno al poeta agustino fray Diego González Tadeo se animó con la presencia en la ciudad de Tormes (1774) del militar Cadalso. Los jóvenes estudiantes, como Meléndez, Iglesias de la Casa o Forner, iniciaron a su lado la poesía anacreontica, que tuvo también derivaciones hacia versos más lúbricos. De casi todos ellos conocemos apasionados amores juveniles, «porque a las niñas tengo / cierta afición innata», como escribía el dulce *Batilo*. En este ambiente compuso el futuro fiscal *Los besos de amor*, e Iglesias, luego clérigo, la mayoría de los poemas recogidos en *La lira de Medellín*, colección de versos llenos de gracia, atrevimiento y sentido crítico.

Así pues, tanto Iriarte como Iglesias de la Casa pudieron ser autores de «Los amores de Perico y Juana». Y en sus respectivas tertulias se hicieron sesiones de literatura erótica como las que refiere la información que acompaña al título en alguna de las versiones citadas: «En octavas juveniles, que ganaron el premio de poesía lúbrica en la Academia Venérea de Humanidades, establecida en el Parnaso a escondidas de las castas ninfas»¹⁹. Sólo un detallado análisis lingüístico y estilístico del texto, imposible en el estado actual de los estudios, podría quizá orientar más fidedignamente los problemas de la autoría.

Datos meramente externos me inclinan a atribuir la composición a Tomás de Iriarte, y su destino cualquiera de las muchas tertulias en las que participó. Frente al erotismo suave, ingenioso y crítico que encuentra

¹⁶ Sirvan de ejemplo el manuscrito de *Poesías lúbricas* de don TOMÁS DE IRIARTE «Inéditas y que no pueden imprimirse» (BNM ms. 3744). Hablando Cotarelo de la tertulia de la Fonda de San Sebastián dice: «Otras veces las distracciones literarias de la fonda tenían carácter más familiar; tales eran las improvisaciones sobre cualquier asunto, o la composición de poemas burlescos y jocosos» (*Iriarte y su época*, ed. cit., p. 125).

¹⁷ Puede leerse en la edición de Manuel Fernández Nieto; NICOLAS FERNANDEZ DE MORATIN: *Arte de las putas* (Madrid: Siro, 1977).

¹⁸ De Iriarte son, inéditos y autógrafos, estos versos: «Soy Tomás el limosnero / del de las calabazas, / y algunas picaronazas / me dan más de las que quiero. / Con todo, como el esfuerzo / de quien su ley me declara / y mucho más le estimara / si de lo que leecrito / recibiera yo un poquito / boca a boca y cara a cara» (21 de diciembre de 1787. BN ms. 3172).

¹⁹ *Cancionero moderno de obras alegres*, ed. cit., p. 45.

forma en el poema breve (epigrama, letrilla...) en Iglesias, el escritor canario hace composiciones más largas, con un lenguaje más directo y lúbrico, como en el poema que se analiza. Iglesias de la Casa pasa, por su parte, por ser el mejor imitador del Quevedo festivo, especialmente en temas de cornudos, y como a él se le han atribuido con escaso fundamento composiciones de este tipo, como el entremés *Pleito del cuerno*. La crítica, desde Quintana, subrayó su capacidad en la poesía satírica²⁰. La inclusión de sus versos en el *Índice expurgatorio* en 1805 creó una mayor expectación sobre los mismos y fue mitificado en exceso.

A favor del mismo escritor canario la consideración del supuesto premio de la Academia Venérea de Humanidades, hubiera podido celebrarse en alguna de las tertulias en las que participó. En el susodicho manuscrito de *Poesías lúbricas* se lee, tras un epigrama erótico, unas frases que hablan de la «proyectada Academia en Madrid», y de unas «Reflexiones sueltas de don Tomás de Iriarte sobre la fundación de la Academia», que luego no constan²¹. Algunos datos menores podrían todavía apoyar esta atribución: la presencia del madroño, tan madrileño, aunque también es sabido que se cita como alimento natural en la edad de oro; la geografía próxima: los hechos suceden en Tendilla, pequeño pueblo de Guadalajara que es difícil conociera Iglesias y que, sin embargo, sí que conocía Iriarte, pues en agosto de 1781 veraneó en el pueblo alcarreño de Gascuña y en carta a su amigo el marqués de Manca, contándole la experiencia de su viaje, decía de este pueblo: «Lunes por la tarde: continué mi caminata a Tendilla, mediana villa y de bastante arboleda»²². En el mismo sentido recordar que el cuento de «El fraile mendicante» se desarrolla en la vecina Illescas. El poema además es más fácil de atribuir a Iriarte, pues el espíritu general que late en él se aproxima más al escritor canario. Sería uno de los muchos poemas que dejó sin editar, según se dice en el «Prólogo» de sus obras «por escritos en su primera juventud o porque aluden a asuntos demasiado privados, que ninguna gracia tendrían para quien no estuviese impuesto en los ante-

²⁰ La vieja *Historia de la literatura española*, de G. TICKNOR (1849) decía: «Sus poesías ligeras, quizá algo libres, siendo como lo son en efecto, la mejor imitación de Quevedo desde su tiempo, fueron leídas con avidez» (Buenos Aires, 1948, III, p. 264).

²¹ Sin embargo, también podría referirse a un *Plan de una Academia de Ciencias y Bellas Letras*, que realizó en 1780 por orden de Floridablanca, al que se lo envía con carta de 8 de agosto, acompañado de unas *Reflexiones sueltas*, y unas *Consideraciones que se han tenido presentes para la extensión del Plan de la Academia de Ciencias y Buenas Letras* (cit. por COTARELO: *Iriarte y su época*, pp. 231 y ss.).

²² Recogida por E. COTARELO Y MORI: *Iriarte y su época*, ed. cit., p. 469. Con todo, esta interpretación no acaba de estar clara; si Tendilla se lee con minúscula, como en el *Cancionero moderno de obras alegres*, y se entiende como expresión adverbial, que no consigo documentar, que derivada de «tender» pudiera significar al mismo tiempo «estar tendido en el suelo», con el matiz de abandono negligente (*Dic. Aut.*, VI, p. 247 a). Puede entenderse también que el autor juegue biséricamente con el uso geográfico y el adverbial, manteniendo entonces mi reflexión primitiva.

cedentes, o porque se compusieron expresamente para complacer a sujetos particulares (...)»²³.

4. LA SEXUALIDAD NATURAL

El relato cuenta una cita amorosa con fin gozoso en la tranquilidad del campo, sellando así las paces por una riña anterior. Se ha buscado un ambiente natural y popular, rehuyendo el artificio cortesano y las modas urbanas del cortejo.

Los personajes son expresión del mundo rural, frecuentes también en otras historias picarescas. Perico, zagal joven y gallardo, se expresa limpiamente dentro de un espíritu elemental y libre. A Juana, Juanilla por nombre familiar, se la describe en la belleza total de su cuerpo joven, apetecible sin dejar detalle por recorrer, y en las galas sencillas de su vestido popular. Pero también se detiene el autor en dar algunas pinceladas de su alma interior: primero desdeñosa, como en el juego erótico de la poesía culta, luego naturalmente desinhibida y libre. El pastor que se adentra en la espesura y sorprende sus jóvenes cuerpos entrelazados es un personaje meramente funcional que sirve para incidir en el sentido de lo natural, igual que en la literatura pastoral, y para cerrar la historia con un rasgo de humor al atraer hasta el lúbrico espectáculo a las mozas del pueblo para que «aprendan a hacer las paces».

El marco en el que se desarrolla la historia subraya este sentido de ruralidad que es la clave temática e ideológica del poema. El paisaje (madroño, roble, espesura, valle) presenta un escenario realista y natural, para insistir en el primitivismo-naturalismo del relato. Este se ofrece frente al irreal tópico del *locus amoenus* de la bucólica culta, que aquí también aparece bellamente descrito con todos sus ingredientes en la octava 21, tras la feliz coyunda de la pareja, para señalar, como otras veces, la armonía entre el hombre y la Naturaleza.

Conviene recordar que estamos antes una historia de amor cumplida que termina felizmente y sin traumas. La joven se olvida pronto del tópicos desdén del juego literario para «chuparse los labios de deseo» y darle libertad al cuerpo. Lejos, pues, de las morales recomendaciones del tanto veces reeditado libro del padre Arbiol, *Estragos de la luxuria* (Zaragoza, 1726), o de las del padre Porée, *Oración sobre la lectura de libros obscenos* traducido por el joven Iriarte en 1765²⁴. Contra sus prédicas habría que decir que nada es malo si es natural, si está en la Naturaleza, modelo c

²³ *Colección de obras en verso y prosa*, ed. cit., II, p. VII.

²⁴ Información de JOSEPH DE VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la Historia general de las islas Canarias* (Madrid: Imp. Blas Román, 1777-1783), IV, p. 589; COTARELO Y MORI: *Iriarte y su época*, ed. cit., p. 50.

actuar. Por eso se recuerda el viejo mito de la edad de oro que se describe en la octava 13.

La leyenda parte de *Los trabajos y los días*, de Hesiodo, quien al explicar el mito relativo a las épocas del hombre las divide en edad de oro, plata, bronce y hierro ²⁵. El hombre primitivo de la edad de oro, cuando Crono reinaba en el cielo, vivía libre, sin penalidades, en una Naturaleza que le proporcionaba su alimento sin trabajo: «Tenían toda clase de bienes y la tierra de ricas entrañas espontáneamente producía mucho y abundante fruto; ellos tranquilos y contentos compartían sus trabajos con muchos deleites» ²⁶. Aunque no se especifica aquí la libertad sexual, se la supone incluida entre «los muchos deleites». De hecho, la iconografía clásica solía representar esta edad por medio de una hermosa doncella desnuda apoyada en el cuerno de la abundancia, a la sombra de un olivo, árbol de la paz. El hombre vivía, pues, en una especie de paraíso terrenal o arcadia mítica semejante a la presentada en casi todas las religiones antiguas. La precisión del matiz erótico aparece menos frecuentemente, y entonces el jardín del paraíso se convierte en jardín de Venus.

Los literatos utilizaron desde época temprana el mito de la edad dorada, haciendo algunas insinuaciones a la libertad sexual como don natural de aquellos tiempos. A ellos se refiere nuestro narrador cuando habla de la «sutil caterva de floridos poetas». El citado estudio de Vicente Cristóbal recuerda algunas de ellas en relación con la bucólica, señalando variantes y matices desde el idilio XII, de Teócrito, tiempo en que había correspondencia en el amor, pasando por Virgilio o por las referencias de la pastoral renacentista en los distintos países europeos. En este recuento diacrónico tampoco se debe olvidar el discurso de la edad de oro que don Quijote dirige a los atónitos cabreros, donde también se recoge el tema amoroso: «Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos (...) Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad» ²⁷.

Algunas referencias sueltas a lo erótico en la edad dorada hay en nuestros literatos del siglo XVIII, principalmente en la pastoral que imita géne-

²⁵ Véase fundamentalmente los trabajos de J. P. VERNANT: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (Barcelona, 1973, pp. 22 y ss.), y VICENTE CRISTOBAL LOPEZ: «Mitología bucólica: la Edad de Oro», en *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (Madrid: Universidad Complutense, 1980), pp. 441-524. En el *Correo de Madrid* se puede leer un artículo divulgativo bajo el título de «Pintura de la edad dorada» (II, núm. 130, 1788, pp. 695-696).

²⁶ Vid. HESIODO: *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, ed. de A. y M. A. Martín Sánchez (Madrid: Alianza Ed., 1986), pp. 72-73.

²⁷ MIGUEL DE CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer (Barcelona: Cupsa ed., 1977), I, cap. 11, p. 114.

ros clásicos y renacentistas. En la literatura erótica resulta más próxima a Iriarte una cita de Nicolás Fernández de Moratín en el *Arte de las putas* que debió oír y comentar en las tertulias de la Fonda de San Sebastián, donde se habla de la «inocencia primitiva» y de la generosidad de la «simple y feliz Naturaleza» en los temas amorosos frente a la mercadería y el amor de las prostitutas ²⁸. Esta y otras fuentes clásicas debieron ser conocidas por los sabios contertulios, como han mostrado algunos estudiosos.

Pero quizá interesa recordar, para justificar el mito y la naturaleza bucólica con que se procede en el relato, la filosofía *rusoniana* del hombre natural, expresada de manera especial en *El Emilio*. El hombre es bueno y no se contamina cuando vive en contacto con la Naturaleza, alejado de la sociedad urbana destructora de los valores humanos. Con estos principios de gran actualidad en el siglo XVIII los viejos mitos del pastor natural, el buen salvaje, del indio americano e incluso del hombre rústico. Además añade que si el hombre es bueno por naturaleza nada de lo que hace en estado natural, no contaminado, es malo: así la sexualidad en sí misma es mala, porque es de naturaleza. El pensamiento *rusoniano*, que dirigiendo una vena importante de la filosofía ilustrada, al margen de la otra ilustración de la razón racionalista, iluminó la base ideológica que mueve esas historias de amor en libertad, sin conciencia de culpa, como desdramatizando igualmente el desarrollo sociológico del mundo del sexo. Viene a cuento el lema que se utiliza en algunas de las versiones de este cuento, extraído de las *Sátiras*, de Juvenal: «*Quid enim Venus ebria curat?*» ²⁹.

5. ALGUNOS ASPECTOS FORMALES

«Los amores de Perico y Juana» configuran un relato licencioso y de sentido burlesco. Así lo reconoce el autor cuando lo define como «octava jocoserías». Lo burlesco no está tanto en la historia erótica que se cuenta sino en la forma divertida con que el pastor predica la manera de hacer paces a las mozas del lugar. Igualmente la utilización de la octava, forma métrica destinada al poema épico como composición más noble, sub-

²⁸ Dice textualmente: «Si la simple y feliz naturaleza / durara en la inocencia primitiva fuera inútil entonces la riqueza. / Cada cual dio de balde antiguamente / lo que dio para comunicable / naturaleza, y yendo lentamente / el interés y la maldad creciendo, / a través que de castañas y bellotas / el amor en las selvas resonantes / los cuerpos junto allí de amantes» (*Arte de las putas*, ed. cit., pp. 111-112).

²⁹ Véase MANUEL FERNANDEZ NIETO: «Entre popularismo y erudición: la pastoral erótica de Moratín», *Revista de Literatura*, n.º 84 (1980), pp. 37-52; y VICENTE CRISTOBAL LOPEZ: «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*», *Dicenda*, 5 (1986), pp. 73-80.

³⁰ D. JUNII JUVENALIS et AULI PERSII FLACCI: *Satyrae*, cum annotationibus Farnalium, Matriti, Typ. Regia, MDCCLXXV, lib. II, sat. 6, v. 300, p. 70. Con traducción adaptada de: «¿Por qué te preocupa Venus embriagada?».

también esta intención festiva: contar la epopeya de esta aventura tan humana. La retórica se ha degradado en sus fines y en el rigor de sus esquemas al acoger la octava una historia de héroes «en otras guerras».

Las versiones conservadas definen el relato de muy distinta manera. En el manuscrito de la Biblioteca Municipal se habla de «canto», y lo es en cuanto épica burlesca y la utilización métrica de la octava. En otras ocasiones se habla de «cuento», destacando entonces su estructura narrativa, su valor de historia breve y más o menos fantástica, como otros muchos cuentos de la época que encontraron en la versificación su forma de expresión, desde fábulas morales hasta relatos de tipo tradicional.

Dejando de lado el sentido burlesco o el tema escabroso, desde el punto de vista formal se trata de un relato en verso bien trabado que el autor ha sabido estructurar correctamente. Sirven de encuadramiento las octavas primera y última, donde se transmite, según se dijo, el sentido humorístico y jocoso. El resto de la composición lo constituye el relato lineal del cuento erótico. La narración se lleva con cuidado, haciendo avanzar o retroceder la historia para crear suspense, provocando situaciones climáticas o deteniéndose morosamente en la descripción. La mezcla de narración y diálogo acercan el episodio lúbrico al receptor. En todo caso el narrador se muestra como autor omnisciente que domina el relato y no tiene inconveniente en introducirse en el mismo para hacer sus propias reflexiones en torno a la edad de oro, o sobre el sexo femenino (vv. 125-126).

La eficacia narrativa del relato quizá es consecuencia del comportamiento del narrador ante la aventura amorosa, de la utilización peculiar del punto de vista. El poeta se conduce en esta historia de sexo como si fuera un auténtico *voyeur*. Describe con pluma minuciosa el cuerpo femenino, sus secretos, como si lo estuviera viendo, se enseñorea de su belleza hasta tal punto que se le escapan exclamaciones admirativas detrás del ojo de la cerradura-punto de vista. Así, tras dibujar su perfecta pierna, adornada por la «encarnada liga», susurra un rotundo «¡qué pierna!». Perico observa a Juana, ésta a su amigo, y sus ojos cuentan lo que ven en el verso del poeta; a ambos observa el poeta, el tertulio, el lector, en común complicidad. El autor narra lo que le dicta su imaginación pornográfica³¹, dando al relato una gran dosis de sensualidad y erotismo, lejos de la pornografía gratuita. Al escritor le interesa más el juego erótico que la crudeza sexual: el tiempo narrativo y la preparación del clímax amoroso, los juegos de luces y sombras, tapar-descubrir del cuerpo humano («lienzo sutil», «delgada vestidura»), la fijación de detalles sensuales («pie pulido», «rodilla redonda», «tiernos senos»), y una cierta finura expresiva con que se dicen hasta las cosas más crudas del sexo.

La calidad del lenguaje literario utilizado eleva la composición hasta

³¹ Para este concepto véase SUSAN SONTAG: «La imaginación pornográfica», en *Estilos radicales* (Barcelona: Muchnick Editores, 1985), pp. 44-83.

salvarla del habitual infierno subliterario, si no se le mete en él por innatural. Se puede destacar la habilidad creadora y la riqueza de los términos eróticos por medio de una expresividad alusiva que funciona a medias como eufemismo o imagen poética en la presentación de los órganos sexuales masculino («contrabando», «insignias del varón», «instrumento vaginal», «nervio altivo», «tallo blanco», «bajel»...) o femenino («estrecho y delgado», «ojal estrecho y deleitoso»). La descripción general del cuerpo, sobre todo el femenino, se hace siempre con un cierto sentido poético, por común en otras composiciones secretas, utilizando algunos tópicos de poesía amorosa culta («blanco pecho», «boca de rosa», «mejillas tiernas», «dientes de marfil»...) junto a otras anotaciones más propias de esta clase de literatura. En general, el lenguaje de este canto-cuento ayuda a elevar literariamente la composición, ya no sólo por el susodicho lenguaje alusivo, sino por la abundancia de adjetivos matizados en función más poética que incluidos aquéllos que embellecen las galanas anacreónticas (tierno, dulce...

6. FINAL

El poema resulta, pues, algo más complejo que la pura versión jocosa de una historia secreta. El erotismo dulcifica la narración y el lenguaje poético la eleva. Refleja, además, con clarividencia las nuevas actitudes dieciochescas ante el sexo, al que salva el espíritu naturalista y consagra aquella clásica reflexión sobre el siglo de oro, donde encuentra esta composición unas bases más sólidas frente al desvarío de la imaginación pornográfica.

* * *

NOTA: Se presenta aquí el texto del manuscrito de la Biblioteca Nacional (ms. 12.964-60), reproducido por R. Foulché Delbosc en *Cuentos y poesías más que picantes* (Barcelona: L'Avenç, 1899), moderadamente modernizado en algunos aspectos (acentuación, puntuación...). Se añade en su lugar, entre corchetes, la octava suprimida y se señalan las variantes más importantes de las otras versiones. Se complementa con las notas imprescindibles para una correcta lectura.

PERICO Y JUANA

— 1 —			
	Un día con Perico riñó Juana por no sé qué disgusto o fantasía: pero antes que pasase una semana ya de tanta altivez se arrepentía; con el zagal querido más humana, volver quiso a entablar buena armonía, y para hacer las paces mano a mano, dióle una cita, que él aceptó ufano.		
— 2 —			
	Una fresca mañana del otoño madrugó Juana, y desde el pie pulido hasta el dorado pelo de su moño, de un traje más hermoso que lucido adornada salió: junto a un madroño, que en el sombrío valle está escondido, risueño el rostro, y el oído atento, esperando a su amante tomó asiento.		
— 3 —			
	Viendo después lo mucho que tardaba, y que era solitario aquel paraje, segura de que nadie la miraba, alzó de las enaguas el encaje. Descubrió, pues, la maravilla octava que ocultaban las sombras del ropaje, y ató en la pierna una encarnada liga; pero, ¡qué pierna, Dios se la bendiga!		
— 4 —			
	Perico, entre unas ramas, [de] Juanilla curioso observa tan hermosa planta, y admira la robusta pantorrilla, y del pie la estrechísima garganta. ¡Qué redonda y nevada es la rodilla!		
		¡Cómo los ojos, y aun el alma encanta del corto zagalejo aquel calzado, la blanca media y el azul cuadrado!	30
— 5 —			
	Llevaba tan delgada vestidura, que casi estar desnuda parecía: la ágil cadera, el muslo, la cintura, todo el lienzo sutil lo descubría; dos hemisferios de gentil hechura, en que un rollizo globo se partía, formaban tiernos y elevados bultos que no pudo el brial tener ocultos.		35
— 6 —			
	Arrebatado del impulso ardiente de la imaginación y los sentidos, salió el joven gallardo, y de repente con brazos amorosos y atrevidos cibió la ninfa: señaló en su frente la estampa de los labios encendidos, y el dulce fuego que alteró sus venas, esto le permitió decirle apenas:		40
— 7 —			
	«Deja que bese el blanco y liso pecho que a la nieve ha robado la blancura; ¡qué alto y bien dividido! ¡qué derecho sin sufrir de cotilla la clausura! ¿De qué tierno marfil estará hecho el cordón de esa enana dentadura? ¡Qué dicha, repetía el fino mozo, en un abrazo mil deleites gozo!»		45
— 8 —			
	Ella, que enojadiza y desdenosa mostrarse acostumbró tal vez por gala,		50
			55

En CMOA y CAR se añade tras el título: «*La reconciliación*, en octavas jocoserias, que ganaron el premio de poesía lúbrica la Academia Venérea de Humanidades en el Parnaso, a escondidas de las castas Musas». Y detrás el tema: *Quid enim Venus ebria curat?* (Juvenal, lib. II, sat. 6.^a).

8. CMOA dice «cinta» por *cita*.
12. En CMOA y CAR se lee «airoso» por *hermoso*.
- 25-28. CMOA Y CAR: «a Juanilla / curioso atisba. En tan graciosa planta, / ya... ya».
32. *Cuadrado* o *quadrado*: «se llama también al adorno u labor que se pone en las medias, y sube desde el tobillo hasta la pantorrilla, que algunas veces suele ser bordado» (*Dic. Aut.*, V, p. 446a).
33. CAR: «lígera» por *delgada*.
40. CMOA y CAR: «cendal» por *brial*. (*Brial*: vestido femenino que se ciñe a la cintura y baja en redondo hasta los pies).
48. CMOA y CAR: «decirla» en vez de *decirle*.
49. CAR: «firme» en vez de *liso*.
50. CMOA y CAR dice «leche» por *nieve*.
52. *Cotilla*: «Jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena, y respuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca, y traen ajustado el cuerpo» (*Dic. Aut.*, II, p. 645b).
53. CMOA y CAR: «terso» por *tierno*.

	nególe aquella boca, que de rosa el color tiene y el olor exhala, y huyendo de sus brazos presurosa, poco menos le envió que en hora mala; él que la entiende, al verla descontenta, finge serenidad, calla y se ausenta.		60
— 9 —			
	Sola queda la niña, y ya reniega de sus caprichos y melindre raro: «No, dice, no es verdad que el amor ciega, cuando en tales escrupulos reparo; la que al dueño que adora no se entrega, la que su corazón le vende caro, no merece los gustos de Cupido, sino que su beldad muera en olvido».		65
— 10 —			
	Parte tras su galán, y le divisa vuelta la cara a un roble, y despachando diligencia no limpia, aunque precisa: estaba él... si lo diré... meando; escondióse la moza a toda prisa a observar de Perico el contrabando, y, haciéndole cosquillas el deseo, se chupaba los labios de recreo.		70
— 11 —			
	Salen a la luz pública, por fin, las crecidas insiquias del varón, con una cebolleta de carmín en un tallo más blanco que algodón, menudos como el césped de jardín negros rizos asoman al calzón, y ocultos dos renúnculos se ven, que no dejó el faldón descubrir bien.		75
			80
			85

57-64. CMOA-CAR proponen una lectura muy distinta de dicha octava: «Sorprendida la nini tal hecho, / apenas se desprende del pelmazo, / cuando en tono furioso con despecho, / y puesto e rras uno y otro brazo, / tanto entonces le (CAR: improprio) dijo, que deshecho / a Perico dejó, si n retazos, / y él de ver a su prenda descontenta, / sin saber qué decirla, se le ausenta».

66. *Melindre* por afectación.
68. CMOA y CAR dicen «tantos» por *tales*.
74. CMOA-CAR: «vuelto de» en lugar de *vuelto a*.
76. CMOA-CAR: «pues» por *él*.
79. CMOA y CAR cambian el verso en: «y ardiéndose en cosquillas de deseo».
- 83-84. CMOA y CAR dicen «con un bolón más rojo que el carmín / sobre un miembro...».
85. CMOA-CAR: «de su vasta extensión en el confin».
87. CMOA dice «acólitos» por *renúnculos*; y en CAR se transforma el verso en «y a medias dos litos se ven». (*Renúnculos*, quizá *ranúnculos*: planta con semillas dobles del género de las *ranunculá* tipo *peonieas*.)
92. En CMOA-CAR se lee «suave» en lugar de *bello*.
95. CMOA-CAR dicen «delantero», por *la braguera*.
101. «Ayres y de» por *vientos* en CMOA-CAR.
- 103-104. Los dos últimos versos de la octava quedan modificados en CMOA-CAR en «¡Pardie esto es verdad, Perico y Juana / gozaron la edad de oro una mañana».
- 105-108. CMOA-CAR: «Al punto que se ve Juana en tendilla (CAR: Tendilla) y de Perico el pe calor siente / en el desnudo muslo y la rodilla; / el calor (CAR: fuego) de sus miembros, impacien (En Tendilla: en CMOA aparece con minúscula y en CAR con mayúscula. Puede ser que el poeta ju a un doble sentido de la palabra con Tendilla como nombre geográfico y un posible sentido adverbial: la expresión, que no encuentro, pero supongo derivaría de tender, por «tendida en el suelo».)

con saltos de lasciva rabadilla,
juntando el labio a las mejillas tiernas,
enlazando ambos brazos y ambas piernas.

— 15 —

¡Con qué desenvoltura, cuán risueña
al nervio altivo echó la blanca mano!
El era corpulento, ella pequeña,
empinarlo intentó, pero fue en vano:
ya con el dedo práctico le enseña
el paso del estrecho gaditano,
y ofreciendo al bajel la senda clara,
las dos columnas de Hércules separa

— 16 —

Aquel angosto y delicioso ojal,
con los bordes teñidos de clavel,
entre dos blancas rocas de cristal,
más rubio el crespo pelo que oropel,
aquello en que unos dicen hallan sal
y otros son de dictamen que hallan miel,
con mil cosquillas y respingos mil
hospedó el instrumento varonil.

— 17 —

Y mientras con caricias regaladas
palpa el joven los pechos de la moza,
con las dos, que le cuelgan, arracadas
el tacto de la pícaro retoza;
dale tiernos pellizcos y palmadas,
se empina, se columpia y se alborozaba,
y al cabo ya no sé que la sucede,
que en éxtasis suspensa hablar no puede.

— 18 —

La dulce boca, inmóvil, medio abierta,
con la lengua cogida entre los dientes,
a lanzar mil suspiros sólo acierta
en lugar de dar ósculos ardientes;
la vista con los párpados cubierta
indica repentinos accidentes,

110 y si no expira Juana, por lo menos
le ha dado un paroxismo de los buenos.

— 19 —

Pero, ¡ah, gracias a Dios, que resucita...!
115 Pronto se ha serenado... no, no es cosa...
¿cómo abre ya los ojos?... ¡pobrecita!...
¿qué tal? ¿estás mejor?... duermes, reposa,
antes que el accidente se repita.
¡Ay, ay! ¡qué enfermedad tan contagiosa!
150 ¡pegósele a Perico!..., Vaya, vaya...,
también el angelico se desmaya...!

120 — 20 —

Ella, que ya por experiencia sabe
la causa de aquel mal, su especie y cura,
155 viendo que cada vez era más grave
del zagal la amorosa calentura,
con un meneo de caderas suave
125 la ayudaba a sudar con tal blandura
que la inundó al instante dentro y fuera
de copioso sudor la delantera. 160

— 21 —

Aquí de los amantes abrazados
alegremente suspendió el oído
el coro, que formaban acordados
130 los jilgueros del valle, y el ruido
de un manso arroyo, a que ellos ocupados
165 no habían hasta entonces atendido,
y susurrando el céfiro halagüeño,
embargó sus espíritus el sueño.

135 — 22 —

A este tiempo un pastor que la espesura
penetraba, guiando su vacada, 170
en divertida y cómoda postura
encontró a nuestra gente embelesada:
de la dormida y lánguida hermosura
140 el pecho de Perico era almohada,
enredados los muslos dél y de ella, 175
y sin pañuelo su garganta bella.

— 23 —

Riendo, dijo el pastor: «¡Por vida mía!
¿son éstos los que quieren que se crea
que hay en ellos mortal antipatía?»

Convoca allí las mozas de la aldea,
y señalando a Juana les decía:
«Mirad como ésta su beldad emplea;
aprended a hacer paces; niñas, niñas,
así habéis de dar fin a vuestras riñas».

180

* Octava añadida de CMOA, p. 49.

116. En CMOA-CAR se lee «empuñarle» por *empinarlo*.

118. *El paso del estrecho gaditano*, o sea el estrecho de Gibraltar, metáfora de claro contenido erótico. Igualmente la utilización de la figura bajel. Una canción que interpreta la conocida tonadillera Rocío Jurado también juega con términos parecidos: «Yo soy la bahía, tú eres el velero».

121. CMOA-CAR dice «pequeño» por *angosto*.

124. *Oropel*: fina lámina de latón que imita al oro.

126. CMOA-CAR: «de opinión que encuentra».

130. CMOA-CAR: «tienta» por *palpa*.

131. *Arracadas*: pendientes, con evidente sentido figurado.

139. CMOA-CAR: «suspiros a exhalar tan»...

143. CMOA-CAR: «murió» por *expira*.

144. *Paroxismo*, antes *parixismo*: «que se pierde el sentido y la acción» (*Dic. Aut.*, V, p. 124a).

149. CMOA-CAR: «la congoja» en vez de *accidente*.

160. CMOA-CAR: «cálido» por *copioso*.

167. CMOA dice «y allí silbando». En CAR: «y al par silbando».

174. CMOA-CAR dicen «rostro» por *pecho*.

177. CMOA-CAR sustituyen *riendo* por «lindo».

180. CMOA-CAR escriben «condujo» en vez de *convoca*.