

## PARA LA HISTORIA Y LA CRÍTICA DE UN PERÍODO OSCURO: LA POESÍA DEL BAJO BARROCO

---

Pedro Ruiz Pérez  
Universidad de Córdoba

---

La oscuridad fue el objeto de un debate muy barroco. Los avatares en la recepción de Góngora hasta nuestros días han mostrado lo condicionado e histórico de sus episodios. ¿Acaso sucede lo mismo con la poesía que se desarrolla con los nacidos por los años en que el cordobés dejaba la pluma y la vida? ¿Era la poesía de un período que tuvo a sor Juana Inés de la Cruz como eje meros ecos de un espacio vacío? Salvo los astros, algunos astros, los objetos son oscuros por sí mismos, si sobre ellos no se proyecta la luz adecuada. Aparentemente al menos, nuestra perspectiva crítica actual es de las más propicias para esta experiencia, la de iluminar, sin que esto suponga un juicio de valor *a priori*, el discurso lírico tejido entre la muerte de Quevedo o la aparición de su *Parnaso español* y la defunción de Eugenio Gerardo Lobo, a las puertas de la poesía ilustrada. Alejados de estilística y formalismo tras la etapa postestructuralista, revisada la noción de canon y acomodadas la diversidad de perspectivas propuestas por los *cultural studies*, no parece el momento más oportuno para desdeñar la producción de un período por una (pre)supuesta falta de calidad o altura lírica. Menos aún cuando permanecen vivos los ecos de un debate, al menos en la poesía española más reciente, en torno al lenguaje poético, entre la herencia de las vanguardias históricas (con sus ecos barrocos) y la validez de un lenguaje cercano al de la calle, entre la aventura estética y la práctica social. Y esto último es muy de tener en cuenta cuando en una lectura detenida de la producción en verso entre los años 1650 y 1750 descubrimos, además de una continuidad esencial, que sobre la pervivencia de estilemas barrocos exacerbados por el habitual curso de la imitación se impone un dominante tono de prosaísmo: si esta poesía puede resultar incomprensible para un lector actual, no es por la dificultad de su forma, sino, sobre todo, por la desconexión con unas materias y unos tonos que ya no funcionan como claves líricas. Por

eso, no basta con el rechazo o, aun peor, con la ignorancia basada en cuestionamientos estéticos de clave formal y formalista. Antes bien, se impone la necesidad de una revisión que ahonde en las razones de unas actitudes, dejando atrás el fácil recurso de la apelación a la decadencia, para indagar en el lugar de la poesía en el marco de una sociedad en el ocaso del Antiguo Régimen (aun en la peculiaridad hispana) y el modo en que esta situación, que prolonga el crepúsculo del barroco sin solución de continuidad, toma cuerpo en la poesía escrita bajo el signo de los tiempos y para los lectores de esos tiempos.

### *Un problema historiográfico*

Habitados a las segmentaciones y a las clasificaciones, a un nominalismo confundido con la definición crítica, éste es un período que nos desorienta. Y he aquí una de las razones de su postergación. Sigue siendo un terreno no codificado, precisamente porque se ha escapado a las rejillas del código establecido, y es más fácil el silencio que la revisión. Situado entre lo que se consideran dos haces de luz, la Edad de Oro y la Ilustración (así, con mayúsculas y con sanción esencialista), se acentúa su oscuridad, a costa de olvidar que fue en este período cuando se asienta el origen de la conceptualización de la edad dorada y que este proceso es efecto y motor del pensamiento ilustrado, en ambos casos en un no siempre fácil debate en busca de la identidad nacional y la relación con Europa. Los dos extremos, además, gravitan sobre dos conceptos mayores: el apogeo imperial pasado y el proyecto de construcción de un futuro compartido, entre la singularidad y la normalización. Las letras, incluida la poesía, acompañaron, ciertamente, al devenir imperial, pero no como un mero reflejo; por eso no cabe saldar el juicio ligando la decadencia de uno al presunto declinar de las otras, ya que el esfuerzo intelectual aparece en ocasiones como respuesta a la deriva política y social. Son los años, y esto no es casualidad, en que comienza, como señalara Paul Hazard y recoge más recientemente Pérez Magallón, el desarrollo de la historiografía. Mientras Vico plantea para toda Europa una lectura que invierte la idea de decadencia, la misma que sitúa la “edad de oro” en un pasado perdido, la erudición, con el ejemplo señero de Nicolás Antonio como referente de nivel europeo, sienta las bases de un conocimiento sólido, basado en el dato y su inventario; el erudito sevillano también participa en el cuestionamiento

del antiguo modelo de historiografía y su desplazamiento hacia fuera de la noción de *belles lettres*, contribuyendo a que éstas se liberen o, al menos, replanteen su obligación de utilidad. Así se va descargando a la poesía de las pesadas obligaciones incorporadas en el apogeo de la Contrarreforma. El que esa remoción de la mirada al pasado por parte de la historia devolviera el interés por el presente y volviera la vista hacia una idea de futuro en clave mundana es algo sobre lo que habrá que volver; baste aquí esta consideración sobre la importancia y limitaciones de una construcción historiográfica que se inicia justamente en el momento objeto de consideración, con lo que ésta debe atender a dicha circunstancia.

La voluntad de sancionar un canon en busca de una conceptualización de su presente y una proyección de futuro habría de volverse en contra de quienes la protagonizaron entre la última gran edición de poesía barroca y la aparición de la primera historia de nuestra poesía, la de Velázquez en 1754. Fueron los propios juicios elaborados en el período de 100 años los que contribuyeron a dejar su obra al margen del canon, lo que se ha consagrado después con explícitos juicios de valor y, sobre todo, con el diseño de una construcción historiográfica que ha dejado sin espacio conceptual y categorial a un discurso casi centáurico, a caballo entre dos siglos, dos estéticas y dos referentes. El de la segmentación es un problema básico en la construcción historiográfica, y afecta de manera particular a este tramo temporal, como período de transición, no de decadencia o vacío, que se ha quedado sin identidad y, aún peor, casi sin existencia. La habitual división por siglos<sup>1</sup> introduce una frontera artificial, meramente convencional, justo en el centro del período acotado, dividiéndolo en dos partes para que se diluyan en la unidad reconocida, de manera igualmente convencional, a cada una de las centurias, la del esplendor barroco y la de la recuperación ilustrada. En ellas no queda espacio para lo que se entiende como un brusco ocaso, una vez desaparecidas las figuras mayores (y dejando a sor Juana como una mera manifestación epigonal), o como un vacío necesitado de la restauración a la que se dedica un siglo de luces y razón. De paso, se borra lo que en la primera parte hay de alborear de una nueva mentalidad, orientada hacia la ilustración, como corresponde a la época de Descartes y Newton, y lo que en las primeras décadas de Felipe V se mantiene de los años precedentes, bien como desarrollo de empresas ya iniciadas, bien como persistencia de unos códigos culturales

y estéticos que debemos seguir considerando barrocos. Y es que España no fue del todo impermeable desde los primeros tiempos a la razón cartesiana y al empirismo newtoniano, con su lenguaje matemático, como tampoco significó el cambio de dinastía una transformación tan radical en el devenir de la nación, como queda cada vez más patente para la crítica actual. Sin embargo, la división secular con todo lo que arrastra mantiene su insidiosa persistencia, con tanto daño para el objeto de nuestra consideración como para nuestro propio juicio. De entrada, la propuesta de contemplar un tramo temporal delimitado por dos fechas ajenas al molde centesimal representa una oportunidad de sacudimiento de inercias, una obligación de replantear algunos conceptos y repensar ciertos (pre)juicios.

El paso de los Austrias a los Borbones no tuvo un impacto inmediato en la vida del país; es ya sabido. Sí fomentó, en cambio, al calor del debate y aun del conflicto civil, la reflexión sobre el pasado y la historia, sobre el papel en la configuración política, social, económica y también cultural de los reinados precedentes, que comienzan a adquirir los perfiles valorativos aún hoy con gran parte de su vigor: apertura y auge de España con Carlos V, apogeo y primeros indicios de quiebra en Felipe II, relativo mantenimiento con su hijo, para condenar a Felipe IV a una decadencia acentuada con el rey hechizado, casi providencial excusa para el cambio dinástico, en el que cabía poner las esperanzas de renovación, eso sí, ya al hilo de una época nueva, en la que España renunciaba a su lugar de centralidad para buscar acomodo en una Europa en construcción desde otros ejes, cada vez más desplazados hacia el norte. Con la valoración política de los reinados se apunta también una línea, plasmada explícitamente en los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez, identificando monarquías y escuelas o etapas poéticas, en una secuencia de Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora, Quevedo y sus imitadores, que va funcionando soterradamente y mantiene hoy su peso. Junto a esta repercusión, el efecto determinante es la vinculación de poesía e imperio, con la condena de la primera a compartir la visión de ascenso y decadencia del segundo, fijando así la noción de siglo de oro,<sup>2</sup> tras la que sólo cabe esperar un declinar de celajes más o menos dorados, como en todo crepúsculo.

En el edificio historiográfico y crítico construido sobre estos pilares tampoco se encontró respuesta a la debilidad inicial. Las categorías de barroco, neoclásico e ilustrado (al margen de su problemática inicial y

la rigidez de una definición que se pretenda abarcadora) se fosilizaron rápidamente en un discurso de contraposición, sin atender a diferencias internas, procesos de transformación y vínculos entre discursos que no siempre eran necesariamente contrapuestos. Russell P. Sebold, quien ha planteado una revisión del XVIII español y de sus relaciones con los períodos inmediatamente anterior y posterior, ha apuntado en esta empresa algunos matices, pero sin explotar todas sus consecuencias, a partir de una negación de los valores barrocos y, sobre todo, de lo que sigue considerando un período de decadencia y oscuridad. En tanto plantea el paso de la ilustración al romanticismo como una evolución y no como una revolución, no ha adoptado la misma óptica para el tránsito entre el barroco y el neoclasicismo; al distinguir en este último concepto entre tendencia y movimiento, no ha repetido la operación con el barroco, pese a que en su revisión historiográfica éste ha sido uno de los aspectos más tratados; al extender el neoclasicismo como tendencia, no saca las conclusiones pertinentes de que en esa tendencia se inscribe la edad barroca; al defender el carácter nacional y específico de nuestro neoclasicismo, lo presenta como una vuelta al clasicismo español, confundiendo como oposición clasicismo/anticlasicismo lo que formaba parte de un proceso de construcción de canon nacional de complejidad y especificidad difíciles de reducir a un debate inexistente mientras persiste el valor de la *imitatio* como principio. En definitiva, si a partir de este criterio general, de un clasicismo de *longue durée*,<sup>3</sup> situamos el barroco como uno de sus elementos, distinguimos en él un discurso epocal, identificable como un movimiento en su fase hegemónica, y una tendencia que perdura, y si reconocemos que las fronteras entre los fragmentos periodológicos contemplan una dinámica regular de transformación y no bruscos hiatos, estaremos en mejores condiciones para reconocer un corte temporal, con ciertos rasgos comunes y distintivos, para entender su funcionamiento y establecer una valoración no estrictamente ceñida a una axiología estable, rigurosa y excluyente.

Veríamos, de esa forma, un período marcado por la persistencia de los rasgos dominantes en las décadas previas, a partir del mantenimiento del magisterio reconocido a los grandes autores ya fallecidos. En el caso de la lírica se manifiesta en la persistencia de una gramática poética, con su léxico y su sintaxis, que comienza a hacer aguas en su semántica y en su pragmática. En el primero de estos campos la poesía, como el resto de

las formas culturales, se enfrenta al reto de incorporar los temas surgidos con unos cambios profundos que afectan desde el orden político al epistemológico, representados en el caso español por la fractura o, al menos, el agrietamiento del sólido edificio conceptual trabado por la unión de trono y altar a partir de la Contrarreforma.<sup>4</sup> Como ocurre en todos los cambios históricos de estética, son las alteraciones en los temas los que fuerzan los cambios en las formas, y así el estilo barroco ha de evolucionar para ajustarse a esta nueva realidad, sin que ello suponga un paso a lo estrictamente neoclásico, pues en el arsenal de modelos Lope convivía con Góngora y Quevedo, la tradición popular con los Argensola y Villegas. Un factor con peso creciente es el derivado de las paulatinas transformaciones en el modelo sociocultural en que se inscribía la práctica del verso, tanto en su valoración dentro de las formas y hábitos de sociabilidad como en lo relativo a la profesionalización de sus cultivadores. Lo primero lo vinculaba a la dimensión de una poesía pública o semipública, ligada, de un lado, a academias y tertulias, de cierto tono elitista, y, de otro, a formas populares o popularizadas, generalmente vinculadas a la liturgia; en ambos casos, la oralidad, al menos en el origen de la composición y su primera realización, mantiene una línea de continuidad con uno de los ejes mayores en el período indiscutiblemente barroco, cuando Góngora, Quevedo y los Argensola mueren sin ver un volumen de versos a su nombre.<sup>5</sup> Lo segundo, la profesionalización, tiene como modelo a Lope y se desarrolla a través de la imprenta, en forma de poesía escrita y publicada, con todas las alteraciones que ello conlleva, desde la imagen del autor y la obligación de plantearse como problema la *dispositio* editorial, hasta la determinación de nuevas pautas de recepción en la lectura individual y la consiguiente creación o consolidación de un nuevo público, con la presión de su demanda (y su gusto) en el poeta; y vuelta a empezar en la espiral de cambios.

### *Una propuesta conceptual*

En tanto se desarrollan factores iniciados con anterioridad y se mantiene un lenguaje poético con base en la misma gramática no creo posible hablar de una ruptura con el barroco, por más que en su deriva se vaya asentando un verdadero cambio de retórica que conecta casi sin solución de continuidad, tampoco en su final, con el período siguiente,

el llamado neoclasicismo, en el que se desemboca con la exploración y explotación poética de nuevos veneros temáticos y el ajuste de un lenguaje a partir de las formas de unos “claros” que eran tan barrocos como los denostados “oscuros.” Mientras el eco de estos últimos apenas mantenía posiciones en las formas más popularizadas y de consumo, desde la oratoria sacra a las formas más bajas de los espectáculos teatrales, no es más válido que negar el carácter barroco del período neutralizarlo con el calificativo rótulo de “barroquismo.” Como corresponde al procedimiento de su fijación, encierra el término un matiz peyorativo y degradante, sobre todo en lo que tiene de presentación de lo designado como una degradación de algo con una entidad propia, a lo que su continuación, por la caída que se le imputa, queda como ajena. Algo parecido ocurre con la denominación de “postbarroco,” que explicita una frontera de separación que cada vez más considero inexistente, por más que la haya empleado en el inicio de esta indagación en la que nos hallamos inmersos;<sup>6</sup> hablar de una época como “pre” o “post” puede impulsar al desplazamiento de lo denotativo a la connotación, con su carga de valor; si el término se fosiliza como denominación puede desembocar en la pérdida de identidad, como si de lo valorativo pudiera darse un imperceptible desplazamiento a lo ontológico, más en el segundo de los casos, cuando la noción ya no alude tanto a una época de transición como a una especie de *cul de sac*, a modo de fin de la historia a la espera de una restauración<sup>7</sup> que sólo puede llegar con la negación de ese espacio de vacío o degeneración. Una alternativa podría encontrarse en “barroco tardío,” más ajustada en lo que se refiere a la consideración de lo barroco como algo sustantivo, pero con los riesgos semántico introducidos con un adjetivo que parece apuntar a algo que llega a deshora, por un anacronismo casi inseparable de su naturaleza y porque ya ha pasado el tiempo que le correspondía; y esto significa no sólo volver a introducir un elemento de cuestionamiento en la base de nuestro juicio, sino también consagrar la idea de unos límites estrechos para el período barroco.

Con la idea de *longue durée* acuñada por Braudel, más aún que con la distinción de Sebold entre tendencia y movimiento, podemos acercarnos a una opción terminológica que es también un *parti pris* conceptual. Aun sin incurrir en la idea de “eón barroco,” sí cabe considerar un movimiento de amplio desarrollo, que se inicia cuando el humanismo renacentista encuentra sus primeras fronteras (la contrarreforma, las

contradicciones del imperio y del incipiente capitalismo, las diversas formas de escepticismo, la desconfianza de lo natural como valor...) y se extiende hasta que la ilustración consolida su programa de modernidad, justamente en diálogo con el legado barroco. Como en la edad media y, de manera más cercana, en el romanticismo, entendidos como categorías historiográficas, también podemos distinguir en el barroco una articulación que sigue sus fases de ascenso, cénit y deriva final, con sus elementos respectivos de plenitud y de transición, diferenciados en las etapas alta y baja del proceso histórico. De este modo podemos hablar de un “bajo barroco,” como de una baja edad media y un bajo romanticismo, sin que, al igual que en estos casos, suponga un juicio de valor ni entre en una dinámica historiográfica de oposiciones y de exclusiones. Más bien se sitúa en una perspectiva dialéctica en la que la tesis y la antítesis no sólo se consideran factores imprescindibles de una síntesis que reinicia el proceso, sino que concibe dentro del mismo período elementos antitéticos, que son los que apuntan, más que una condición transicional, el carácter histórico, por definición ligado a la tensión y al cambio. Es por ello por lo que puede darse cabida en un marco conceptual común a manifestaciones dispares y aparentemente contrapuestas; mejor dicho, contrapuestas en cuanto que adoptan posiciones contrarias como respuesta a una situación compartida. Y esa tensión entre semejanzas y diferencias es la que nos debe interesar y ocupar como críticos y como historiadores de la poesía.

En apoyo de esta formulación puede traerse lo que ya podemos asumir como una categoría histórico-crítica consolidada y que tiende un puente entre los dos siglos. Precisamente las décadas que son objeto de la mayor denigración en el ensayo interpretativo de Sebold, las que van entre 1675, con la publicación de las *Obras varias* de Cáncer y Velasco, y 1737, con la primera edición de la *Poética* de Luzán, es lo que se viene considerando desde la acertada y feliz denominación de François Lopez como “época de los novatores,” concepción desplegada y asentada analíticamente por Pérez Magallón y que ha sido objeto no hace mucho de una aproximación colectiva a sus aspectos específicamente literarios. Además de señalar la continuidad por encima de fronteras convencionales en la cronología, la atención a la labor de quienes pugnaron por introducir en España las nuevas formas de ciencia y pensamiento nos sitúa ante una etapa de tensiones, a veces conflicto abierto, con la implicación de dos caras de la realidad española. Atender

a una de ellas nos daría un sesgo específico, muy distinto si consideramos la académica reacción a los cambios desde posiciones escolásticas en filosofía y política o si atendemos a la labor conjunta de los científicos e intelectuales empeñados en abrir las puertas a la modernidad europea. Si vale el paralelismo, al considerar la empresa nebricense de debelación de la barbarie podemos ver, según planteara Francisco Rico, los inicios del renacimiento en España, pero también el signo de un atraso cultural necesitado casi de una intervención quirúrgica. Quizá la diferencia entre las dos opciones histórico-críticas surge de que el gramático sevillano triunfó en su empeño, sancionando el signo de los tiempos (al menos en su inicio) su opción lingüística e intelectual, mientras una lectura (hoy en revisión) condenó al fracaso el empeño por instalar la ciencia moderna en España. Sin embargo, esa diferencia no es tal si atendemos al momento de desarrollo de la contienda, sin mirarla desde sus conclusiones. En ese caso hay que atender a ambos extremos, sin exclusiones. En ellos vemos cómo un momento que revisa su pasado para construir el futuro (o que se aferra al pasado para detener el futuro) pone la dialéctica entre los dos tiempos como base definitoria de su presente, hecho de continuidades y fracturas, de raíces y brotes que no pueden ocultar la existencia de un tronco de innegable consistencia.

La visión de este período más allá de una dimensión transicional conlleva la conciencia de la continuidad en el nuevo siglo y bajo una dinastía diferente de lo iniciado en España, décadas antes de finalizar el XVII, bajo el reinado de Carlos II. No hay, pues, fracturas convencionales, sino puntos de inflexión en relación directamente con el propio discurso, en este caso, el de los novatores, de orden científico. Pero también nos habla esta periodización de que las incuestionables relaciones entre cultura (científica, filosófica o literaria) y marco social no obedecen a reglas deterministas. Es más, como en este caso, la decadencia política convive con el resurgir de la ciencia, si no es que, justamente, la ciencia, como la literatura, busca respuesta a la situación de decadencia. Ello nos sitúa ante la conveniencia de atender a un entramado de relaciones más complejo, no regido sólo por el almanaque o las sucesiones regias, ya que, si nos situamos en la poesía, en el verso se leen también los reflejos de otras dimensiones de la vida humana, en especial las relacionadas con el pensamiento en todas sus facetas, justo en el momento en que, frente al edificio escolástico, se está levantando un nuevo paradigma de las ciencias y las artes. Eso cuando no es el verso

el que interviene directamente en ese proceso de remodelación. Por esta misma complejidad es posible extender, a partir del núcleo del tiempo de los novatores, la cronología de lo que en el ámbito poético podemos considerar el bajo barroco, con el apoyo en fechas estrictamente literarias como las señaladas al inicio de estas páginas, que son las que establecen el marco para los trabajos aquí reunidos, con la salvedad del dedicado a esa cristalización teórica de la poetica altobarroca que es el *Panegírico por la poesía*. Publicado el mismo año de la muerte de Góngora marca el ápice en la teorización y defensa de la poética cultista; tras ella la conceptualización del ingenio fijada por Gracián pondrá el broche final a la etapa identificada como áurea.

La apelación a distinciones internas dentro de períodos delimitados por una perspectiva de *longue durée* se encuentra bien asentada en la historiografía. Naturalizada con períodos de muy amplia extensión, como el imperio romano o la edad media, se ha usado también para la edad moderna e, incluso, para un movimiento de ámbito mucho más delimitado, pero con apreciables diferencias en su desarrollo, como es el romanticismo. El procedimiento permite señalar la dialéctica entre la continuidad y el cambio, de forma menos violenta que la establecida con fechas de fractura, como las que acotan una edad moderna, tradicionalmente situada entre la toma de Constantinopla por los turcos y la revolución francesa, con fechas muy precisas. La distinción entre alta y baja edad moderna nos dibuja el perfil del apogeo renacentista y el devenir barroco, como dos fases de un gran período, pero sin introducir en la diferenciación ningún juicio de valor, propio de la noción de ascenso y decadencia. Como con el romanticismo, puede ser productivo aplicar este mismo criterio a la consideración del barroco, identificando en su realización hispana distintas fases, sin recurrir a la imagen de la ruptura ni al valor de la degradación o la exacerbación vacía de rasgos que suponen conceptos como el de “barroquismo.” De otro lado, en ese centenar de años a caballo entre dos siglos no sólo es posible apreciar (en particular, en lo tocante a la poesía) la tópica exageración de los rasgos heredados del período anterior, al que se concede todo el esplendor; junto a los manierismos derivados del seguimiento e imitación de los modelos consagrados es posible percibir la aparición de unos nuevos valores, parejos a los cambios sociales e ideológicos, con los que se traduce a la práctica del verso, ideales emergentes como el de la razón, la elegancia o la mundanidad, con los que el legado barroco va dando

pasos para acercarse a esa nueva etapa de la modernidad identificada como ilustración en el ámbito del pensamiento y neoclasicismo en el de la estética.

El impacto de Bacon, Descartes, Gassendi o Newton no se tradujo en los territorios de la monarquía hispana en una revolución, tal como pudiera suceder en otros ámbitos europeos. Su penetración en el pensamiento español no se hizo sin conflicto, y es difícil sostener que la obra de estos innovadores llegara a asentarse plenamente. No obstante, también es difícil sustentar que la cultura española permaneció completamente impermeable al cambio de paradigma que se apuntaba con el desplazamiento de la metafísica a la física que autores como los mencionados introdujeron en la filosofía europea. En España no se abandonó del todo la visión de un mundo de sombras y sueños, propio del alto barroco, en favor de un universo regido por las leyes de la matemática. Por tal razón, es imposible desligar nuestro período de las raíces barrocas. No obstante, es igualmente insostenible la imagen de una total impermeabilidad, y así lo puso de relieve el debate en torno a las teorías atomistas y cartesianas sostenido por los universitarios arraigados en el escolasticismo y el edificio contrarreformista frente a los despectivamente considerados novatores, con toda su descalificadora connotación de herejía. Etapa de continuas confrontaciones, las décadas que preceden y que siguen al cambio de siglo, apuntan los rasgos de una inflexión, no de una ruptura ni de una decadencia.

### *Hacia una lectura crítica*

¿Hasta qué punto la poesía participa de una situación donde, como en otros campos de la cultura y el pensamiento de estos años, los signos viejos coexisten con los signos nuevos? En la lectura vigente el foco se ha puesto en los primeros de forma casi exclusiva. El resultado lógico es una imagen de agotamiento y decrepitud, con algo de anacronismo. La consideración de otras líneas recupera la imagen del cambio sin incurrir en la de ruptura, y la época recupera su dinámica de transformación, no exenta de conflicto. En las siguientes páginas se plantean unas catas en distintos aspectos del verso, en distintos momentos de estos años y en diferentes modalidades genéricas, con especial atención a aquellos aspectos que apuntan a un horizonte de renovación más allá del inmediato nivel del estilo. La práctica totalidad de los fenómenos

señalados son resultantes de cambios en el lugar y el funcionamiento de la poesía en una sociedad que ya no es la de los Austrias mayores, lo que demanda nuevos instrumentos críticos, unas categorías diferentes a las aplicadas con provecho en la poesía precedente.<sup>8</sup>

La poesía pública, continuadora de su condición barroca, entre la academia y la celebración social, convive en la generación de poetas posterior a la de Quevedo con una cada vez más extendida poesía publicada, con las transformaciones que ello implica a partir de que la imprenta vaya ganando un peso creciente en la propia génesis de los versos, orientándose a su consideración como cauce principal de la poesía. Con ello los versos, cuando no pierden definitivamente su componente de oralidad, la circunscriben a una retórica de lo coloquial, sin las altisonancias de la declamación oratoria y teatralizada de la plaza pública, en repliegue ante salones y gabinetes como espacios propios de la poesía, los de las tertulias y la lectura solitaria, respectivamente, escenarios de una nueva sociabilidad, cuando no del asentamiento de la intimidad. Y ante ellas van perdiendo aplicación y sentido los componentes de la poesía del alto barroco, desde su sentido de la trascendencia a los rasgos de su estilo.

La protección y el respaldo de las figuras de relieve en la sociedad mantienen su importancia y su atractivo para los poetas, aun cuando se va diluyendo el perfil específico del mecenas, como sustento del poeta o de su actividad, del mismo modo que los poetas cortesanos van desapareciendo en un marco donde se acentúan los rasgos de la cultura urbana más allá de los establecidos en el alto barroco, según la caracterización de Maravall. La pervivencia de formas panegíricas en el ecuador del siglo XVII cobra nuevo sentido con su desarrollo en figuras alejadas de la del poeta criado, ya se trate de nobles como Juan de Moncayo o académicos como Trillo y Figueroa. En sus manos, la pervivencia de esta modalidad genérica resulta más significativa del cambio que su estricta desaparición. Mientras el mecenazgo cede terreno, la extensión de la imprenta rompe la hegemonía de los perfiles autoriales propios de los poetas precedentes, abriendo el campo a un profesionalismo en expansión, a la vez que se fomenta una paralela actitud de amateurismo, por la que tampoco desdeñan el comercio con las prensas quienes no hacen de ellas un *modus vivendi*. La figura del mecenas y su peso en la conformación de un modelo poético se diluyen, en favor de un mayor peso de los lectores, ya sean aquellos

que sostienen al poeta con la compra de sus libros, ya sean aquellos que comparten con el autor posiciones destacadas en la vida social. En la práctica poética de estos últimos pueden encontrarse elementos de academicismo y pervivencias de oralidad, pero también puede encontrar campo abonado, a partir de su nivel cultural y su despreocupación por la demanda, para la innovación. De manera similar, quien debe atender a los gustos de un público amplio puede oscilar entre el adocenamiento derivado de la insistencia en lo reconocido y la búsqueda de novedades para sostener y ampliar el mercado.

La convivencia de ambas facetas de la poesía acredita su inserción en un campo literario de perfiles cada vez más cercanos al de la modernidad. La diversidad misma de las manifestaciones poéticas es un indicio de ese campo marcado por la diversidad y el conflicto, del que los autores van adquiriendo una conciencia creciente. La misma se proyecta en todos los planos de su actividad: la manera en que conciben la difusión de su escritura, las marcas pragmáticas que le incorporan para adaptarla al cauce elegido y apoyar su aceptación, el universo temático, el registro estilístico..., en definitiva todos los códigos presentes en la configuración de una poesía que, partiendo de los modelos recibidos, apunta hacia nuevos ámbitos de desarrollo.

En unas vertientes del escenario emergente, la innovación camina a pequeños pasos. Así ocurre en lo relativo a la incorporación de la mujer al protagonismo poético, muy ceñida a las prácticas heredadas de la etapa anterior, aunque con un cambio sustantivo: el de la superación de los muros conventuales en el ejercicio del verso, que, aun en unos modos propios de la práctica académica, pasa del claustro religioso al salón mundano, sobre todo cuando la figura femenina gana peso en las nuevas formas de sociabilidad. La poesía femenina se seculariza, con todas sus implicaciones. Aun lejos de la profesionalización y la imprenta, la escritora aprovecha el auge de tertulias y salones para asentar su presencia social y buscar el acomodo al verso de la misma, sin que de ello dejen de derivarse cambios en la materia y la forma poética, como las formas del galanteo van desplazando a las de la cortesanía.

En otras facetas de la práctica poética los cambios se aceleran. Uno de los más destacados es el propio de la *dispositio* editorial, fuertemente marcada por el camino a la profesionalización. En él el poeta no espera a que una mano ajena recopile póstumamente sus versos; antes bien, se preocupa de ofrecerlos él mismo a la imprenta.

Ello supone el paso de la generalizada organización propia de una edición de carácter completo a la caracterización de entregas marcadas, en primer lugar, por su condición de parciales, y un *corpus* de estas características demanda modos novedosos de organización. El ingenio ha de acentuarse cuando se suma la voluntad de distinción, obligada en una situación de competencia en el mercado, donde la novedad o la singularidad se convierten en elementos de atracción para el comprador. Los procedimientos constructivos del volumen de versos tienen su primer reflejo (sobre todo para el posible comprador) en los criterios de rotulación, y en ellos asistimos a la paulatina sustitución de los títulos ligados a la imagen del Parnaso, con su voluntad de trascendencia, por los propios del entretenimiento y el juego.

Lo lúdico (más allá de la expansión de lo jocoserio) asciende en su valor de categoría distintiva de una vena importante de la poesía en esta nueva etapa. Su valor se encuentra en relación directa con las nuevas formas de cortesía y urbanidad. En tanto el galanteo gana espacio frente a la experiencia amorosa con voluntad de sublimación, pasando del espacio de la intimidad al del juego social, la poesía acompaña este desplazamiento, y no sólo en la transformación de la materia erótica y sus modalidades expresivas. También lo hace en lo concerniente a su relación con la expresión subjetiva, pasando de un código basando en la sinceridad de la expresión a una forma distanciada y convencional, siguiendo de manera indirecta y sesgada la preferencia gongorina de “que se diga y no se sienta.” El natural se decanta por el ingenio (aunque no precisamente en la dirección de profundidad epistemológica de la teoría gracesca), y éste apunta hacia el artificio, no tanto en su dimensión de espectacularidad, sino en el del convencionalismo propio de un refinamiento de costumbres que tendrá su máxima expresión en los gestos dieciochescos, codificados por el rococó. El alejamiento de la trascendencia se acentúa con la progresiva desacralización del mundo heredado del alto barroco, cuando la mundanización de las costumbres corre parejas con el avance de la epistemología científica, y tiene en la falta de pretensiones estilísticas o, más bien, expresivas su correlato poético, por más que no falten ejemplos de persistencia de los estilemas propios de la primera mitad del siglo XVII, tal como aparecerán en los versos de un Torres Villarroel admirador de Quevedo y adaptador de los avances matemáticos a sus populares (y lucrativos) almanaques astrológicos. Una figura como ésta es índice de unas

formas de continuidad, pero también de las transformaciones operadas desde que su mentor en los juegos conceptistas pusiera su espada por Santiago y su pluma por la regeneración y el gobierno cristiano de la patria. La concepción utilitaria de la poesía no se recuperará hasta que el programa ilustrado se traslade al verso con el impulso de Jovellanos, pero en la segunda mitad del siglo XVIII lo hará ya en el marco de un programa estético de corte neoclásico, dos claves de un período de novedades en cuyo camino la etapa que sigue al alto barroco actuará de puente, adelantando cambios, como el creciente predominio del orden mundano, y provocando reacciones, por ejemplo en la deriva hacia una excesiva intrascendencia. Entre ambos extremos, el bajo barroco y su poesía se configurarán con unos rasgos a cuyo esclarecimiento las páginas que siguen pretenden contribuir.

## NOTAS

<sup>1</sup> Es de notar cómo sigue manteniendo su vigencia en la última gran empresa de construcción de una “historia de la literatura española”, la dirigida por José Carlos Mainer para Crítica, aun con el avance que supone la renuncia a los números redondos y la búsqueda de una conceptualización específica. La división es especialmente marcada en el período que nos ocupa, los siglos XVI, XVII y XVIII.

<sup>2</sup> En mi *Manual* recojo y sintetizo los estudios que han historiado y analizado el asentamiento de la noción con valor historiográfico.

<sup>3</sup> Se trataría de período de casi dos milenios, extendido hasta la emergencia e imposición de la originalidad como principio rector del artista.

<sup>4</sup> Aun con sus limitaciones, mantiene validez la imagen trazada por Quiroz-Martínez.

<sup>5</sup> Al menos, no ocurre así en lo concerniente a versos profanos, ya que Quevedo, por ejemplo, sí da a la luz su *Heráclito cristiano*. Es significativo el caso de Villegas, que da a las prensas un enorme volumen de poesía de corte clasicista y permanece, hasta su muerte, 40 años más sin editar más versos.

<sup>6</sup> Así aparece en el volumen editado por García Aguilar, primer resultado colectivo de esta investigación. A un primer proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, *La poesía del período postbarroco (1650-1750). Repertorio y categorías* (FFI2008-03415/FILO), ha seguido el del presente trienio, *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)* (FFI2011-24102). En este marco se inscribe este monográfico con presencia de varios investigadores del equipo.

<sup>7</sup> Hay un paralelismo apreciable entre la consideración de una “edad media” como período oscuro a la espera de un “re-nacimiento”, y la del “postbarroco” como etapa de decadencia justificatoria de un “neo-clasicismo.”

<sup>8</sup> En el doble marco del proyecto de investigación y esta salida editorial compartida, esta propuesta conceptual y terminológica se plantea como un elemento de debate y reflexión, abierto a las distinciones y matices presentes en otras designaciones, sobre todo cuando no trascienden la mera denotación. Por similar razón y desde el personal escepticismo ante conceptualizaciones muy rígidas que pueden unirse al uso de mayúsculas, opto por rehuir esta práctica, que suele ser la general.

## OBRAS CITADAS

- García Aguilar, Ignacio, ed. *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- Hazard, Paul. *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Madrid: Alianza, 1988.
- Mainer, José Carlos, dir. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, en publicación desde 2010.
- Pérez Magallón, Jesús. *Construyendo la modernidad: la cultura española en el "tiempo de los novatores" (1675-1725)*. Madrid: CSIC, 2002.
- Ruiz Pérez, Pedro. *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*. Madrid: Castalia, 2003.
- Quiroz-Martínez, Olga Victoria. *La introducción de la filosofía moderna en España. El eclecticismo español de los siglos XVII y XVIII*. México: El Colegio de México, 1949.
- Sebold, Russell, P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid: Cátedra/Fundación J. March, 1985.
- . *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos, 1989.