

## DEIDADES APEADAS: UN NUEVO PATRÓN DE GÉNERO PARA LA POESÍA BAJOBARROCA<sup>1</sup>

PEDRO RUIZ PÉREZ  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
[pruiz@uco.es](mailto:pruiz@uco.es)

Enviado: 30/7/2015

Aceptado: 11/8/2015

**Resumen:** La tradicional oposición entre barroco y neoclasicismo o ilustración, junto a la tendencia a los cortes historiográficos, ha dejado en penumbra un amplio espacio cronológico e ideológico, que bien puede caracterizarse en los desplazamientos entre continuidad e innovación. La noción de bajobarroco puede ser útil como categoría historiográfica y crítica, también por su posibilidad de dar cuenta de esta dinámica específica, en particular en el campo de la poesía. Por sus rasgos particulares, como antología académica y volumen impreso, por sus temas y moldes formales, por el perfil de sus integrantes, la *Guirnalda poética* (1734) se presenta como un modelo de las alteraciones en los componentes barrocos (sociabilidad, lugar de la poesía, tratamiento de la figura femenina, registro estilístico), resultantes en la conformación de un nuevo horizonte ideológico y estético.

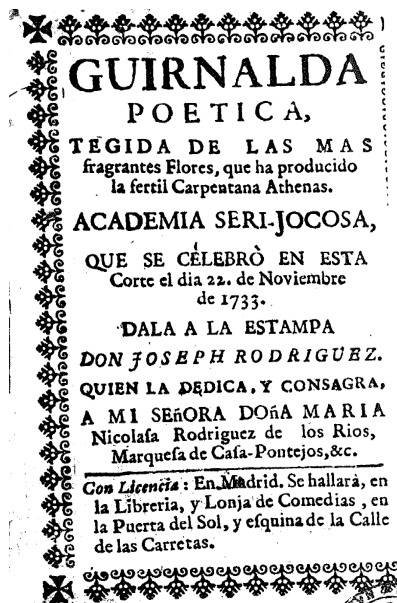
<sup>1</sup> El texto tiene su origen en la convocatoria del coloquio *Lo viejo y lo nuevo: metáforas del cambio en la poesía española en torno a 1700*, celebrado en l'Université de Neuchâtel en junio de 2014. El trabajo recoge resultados del proyecto de investigación *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)*, FFI2011-24102 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Al mismo tiempo, avanza en la línea de trabajo planteada en el proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R.

**Palabras clave:** *Guirnalda poética*, academia, bajo barroco, sociabilidad, imagen de la mujer, poética, prosaísmo.

**Abstract:** The traditional opposition between Baroque and Neoclassicism or Enlightenment, as well as the practice of the historiographical cuts, has left in the dark a broad chronological and ideological space, which can be characterized by the movement between continuity and innovation. The notion of *bajobarroco* may be useful as historiographical and critical category, including its potency to account for this specific dynamics, particularly in the field of poetry. By its particular features, such as academic anthology and printed volume, by its themes and formal molds, and by the profile of its members, the *Guirnalda poética* (1734) is presented as a model of changes in the baroque components (sociability, position of the poetry, treatment of the female figure, stylistic register), resulting in the formation of a new ideological and aesthetic horizon.

**Key words:** *Guirnalda poética*, academies, low baroque, sociability, image of women, poetry, prosaism.

A tenor de lo expuesto en la portada de la *Guirnalda poética*, una reunión de ingenios madrileños seguía sustentando la corte de Felipe V como una «fértil Carpentana Atenas», incluso cuando la academia era «seri-jocosa», indicaciones ambas expresamente recogidas en la portada. No es posible saber si la academia en cuestión llegó a celebrarse, y la circunstancia no resulta muy relevante a nuestro propósito. Lo cierto es que en 1734, mientras Luzán trabajaba en su *Poética*, aparece en Madrid un volumen en octavo y de poco más de 200 páginas que, bajo un título floral y compilatorio, presenta un conjunto de muestras de lo que bien pudo ser una reunión académica al uso. Sin pie de imprenta u otra referencia relativa al volumen, cabe desprender la fecha de publicación de la referencia a una academia celebrada a finales de 1733.



No faltaban en el siglo XVII muestras impresas de actas académicas, pero también se registran casos, como el del *Jardín de Apolo* (1655), donde Fonseca y Almeida recurre al formato codificado en estas instituciones para articular artificioosamente una recopilación antológica<sup>2</sup>; y este ejemplo concreto sirve para abrir el abanico cronológico de lo que venimos llamando bajobarroco, engarzando en unas claves compartidas una poética que atraviesa la barrera entre dos siglos<sup>3</sup>. Como muchos de los poemas posteriores a la muerte de Quevedo y anteriores al deceso de Eugenio Gerardo Lobo,

<sup>2</sup> Otro ejemplo destacado del procedimiento, por lo que tiene de caricaturesco, lo encontramos en la *Academia poética-astrológica*, almanaque para 1725 de Torres Villarroel.

<sup>3</sup> El interés reciente por la poesía del período se ha plasmado en volúmenes colectivos como los coordinados por García Aguilar, 2009, y Ruiz Pé-

también ofrecen rasgos comunes las academias y las antologías, por encima de las diferencias existentes entre un registro performativo y otro impreso, tal como nuestra obra evidencia en la elección de su título. Empresas de conjunto, ambas modalidades se sitúan en el mismo eje de tensiones, donde confluyen la polaridad unidad-variedad y la dialéctica entre los ecos de un gusto generalizado y las propuestas de innovación, tal como venían poniendo de manifiesto el *Cancionero general de obras nuevas* (1554), el *Romancero general* (1600), las *Flores de poetas ilustres* (1605) o, más cercanas a nuestra fecha, las *Poesías varias* de Alfay (1654), las problemáticas *Delicias de Apolo* (1670) o las *Varias hermosas flores del Parnaso* (1680). Siguiendo los pasos de otros acercamientos<sup>4</sup>, trataré de iluminar algunas de las tensiones entre modelos heredados e innovación a partir de los rasgos observables en nuestra antología.

Si empezamos por el final, vemos que el volumen se cierra, *academico modo*, con el extenso vejamen del secretario y editor, don Joseph Rodríguez. En él el modelo satírico lleva al autor, entre los juegos con los tópicos del género ligados al sueño y al desvelo, ante el dios Momo, con quien pasa revista a la mayor parte de los autores presentes en las páginas previas. Anónimos incluidos, quedan mencionados de

---

rez, 2012, en portales como PHEBO (<http://phebo.es/es>) y en instituciones como el CELES XVII-XVIII (<http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>).

<sup>4</sup> Véase Ruiz Pérez, 2008.

manera exhaustiva quienes componen el núcleo central de la compilación académica. Para coronar su repaso, el secretario incluye un romance con todos los rasgos del estilo culterano<sup>5</sup>, una abundante representación de los tópicos de su poética y aun una proyección de una imagen del poeta bien consolidada en una tradición barroca, ligada al panegírico de la poesía y su elevación cultista<sup>6</sup>. Todas estas marcas aparecían en simetría, pues ya estaban adelantadas en los paratextos preliminares; en orden inverso, incluían una «oración poética» en octavas del presidente de la academia, una «cantada», una dedicatoria y una pintura femenina muy idealizada. En la primera don Manuel López Uzero, en elevado estilo, daba cabida a las nociones de furor, sublime, plectro, numen, música del cielo y musas; la «cantada» de don Francisco Guerra suma toda la tónica de la luz, Apolo, la elevación y el numen; con ello concuerdan los rasgos de la dedicatoria, quien bien podía ejercer, desde su condición femenina y nobiliaria, el papel de mecenas o, al menos, de ilustre patrocinadora, y a ella se dirige el «furor de tan canora científica musa», antes de concluir con el soneto «Mecenas busca tímido el que escribe». En el inicio de la serie paratextual, en un ejercicio de exaltación idealista, se pinta a una dama (y esto es significa-

<sup>5</sup> Se incluye una edición del texto como apéndice y muestra del tono del volumen.

<sup>6</sup> Delgado Moral, 2012 se acerca a la tónica y argumentación del género a partir de un texto tan representativo como el de Vera y Mendoza (1627). Para el siglo XVIII el panorama es analizado por Álvarez Barrientos, 2006.

tivo) que, tocada por Venus y Atenea, reúne belleza y sabiduría, para adornar su ilustre prosapia. La única excepción en el tono del variado preámbulo la representa, como era de esperar, la intervención en función de secretario de don Francisco Guerra, convocando a la academia mediante un conjunto de cedulillas en las que, en medio de chistes escatológicos (secretario, servicio, necesarios...), hace burla, a modo de sátira de estados, a los poetas oficiales, mejor dicho, oficiales aspirantes a poeta, que son sistemáticamente rechazados en sus pretensiones de acceder a la academia (sólo compuesta por miembros con don), con argumentos que mantienen vivos, más que los de Cervantes en el *Viaje del parnaso*, los recurrentes en Quevedo.

Este texto en prosa entre los dos preliminares versificados es la primera introducción de la jocosidad anunciada en el título, según lo que ya era una constante en la poesía del período. El tono serio-jocoso<sup>7</sup> se mostraba acorde con el perfil de esa serie de versificadores que se encontraban en una tierra de nadie tanto en el desarrollo histórico de los usos poéticos como en la cartografía del campo literario, lejos de esas dos formas ilustres y consagradas representadas respectivamente por el incipiente profesionalismo y por el poeta

<sup>7</sup> Sigue siendo imprescindible para acercarse a las variantes de este concepto el trabajo de Étienvre, 2004.

culto, erudito<sup>8</sup>. También era acorde con la galería de tipos satíricos la variedad desplegada en la segunda parte del volumen, cuando se da cabida a los «asuntos particulares» espiados en una tópica actividad académica. La enumeración de las 18 piezas es ilustrativa de lo apuntado, pero también de una actitud lúdica y jocosa que condice muy poco con los ideales invocados en los textos liminares:

\* D. Francisco de Robles, definición satírico-burlesca de Madrid, en 24 redondillas

\* D. Joseph Rodríguez, quintillas sobre qué es peor perder: honra, dinero o dama (con una clara apuesta por el dinero y una diatriba contra honra y mujer)

\* D. Ignacio Jiménez Saforcada, despidiéndose de las musas, en romance de 24 coplas

\* D. Joaquín de Anaya, glosa

\* D. Francisco Navarro, soneto en paráfrasis del refrán «Con dinero, bonita, pocos años y a mí me la dan»

\* D. Francisco Guerra, 24 redondillas de pie quebrado para aconsejar en la elección de dama entre coja y tuerta

\* D. Salvador Barrado y Morales, romance en ecos a un galán que cayó en un albañal (con mención expresa del chichisbeo)

\* D. Juan Mateo, en seguidillas, respuesta al dilema de amar en verano o en invierno

<sup>8</sup> Para las bases de estos desplazamientos en el siglo precedente puede consultarse Ruiz Pérez, 2009.

\* D. Joseph Molina, tercetos para concordar el canto del gallo con el rebuzno del borrico

\* D. Francisco de la Justicia, en romance, pintura del hospital de Antón Martín para enfermedades venéreas

\* D. Narciso Fergucer, soneto acróstico y de cabo roto sobre la Puerta del Sol

\* D. Vicente Perler, quintillas sobre el dilema entre estar soltero con deseos de matrimonio o casado con suegra

\* doña Antonia de Neyra, a los catorce años de su edad, en crédito y defensa de las mujeres, contra los hombres que comúnmente las llaman malas, en seguidillas

\* D. Germán Muñoz, décimas a una dama que casó con un corcovado

\* D. Manuel López Uzero, en canción real, concuerda el sueño de una dama con los reflejos del sol

\* un aficionado, décima sobre la ceguera del amante

\* D. Francisco Ruiz Cano, soneto en agudos a la esquividad de una beldad

\* soneto anónimo a una dama caída en lodos

Los títulos y referencias no requieren más comentario, como tampoco el tenor del soneto final, cuya transcripción puede completar una imagen de la condición de estos versos y la actitud de sus autores, compilador y lectores, sobre todo si prescindimos del toque final de moralidad.

*A una dama cortesana, que dio una caída  
en la calle en ocasión de haber muchos lodos,  
se mandó escribir el siguiente*

*SONETO*

«¡Ay, Jesús! ¿Qué es aquello? Tapa aprisa.  
¿Vieron alguna cosa? No, por cierto.  
¡Oh, mal haya el chapín, que estaba tuerto!  
Pero mojéme toda la camisa.  
Voló el encaje, ¡ay, Dios! Esto me avisa  
que pude del porrazo haberme muerto».  
¿Y qué hago yo, que aquesta danza advierto,  
que no caigo también de pura risa?  
Manchaste los adornos, ¡grave exceso!  
¿Y es aqueste no más el daño todo?  
Mujer de Barrabás, ¿para qué es esto,  
si con desgarró, furia y poco modo  
caes en el paso llano, enjuto y tieso,  
manchando el alma con el negro lodo?

En la primera mitad del volumen, el asunto académico común, erigido en principal por la concurrencia de composiciones, concentra la parte mayor y más significativa de los rasgos apuntados, y en ellos quiero centrar mi reflexión sobre el desplazamiento desde los viejos modelos. A modo de verdadera acta de academia se recogen los textos presentados al certamen convocado, en el que «diose por asunto general a los ingenios dijese a quién hay más razón de querer: a una dama bonita y necia o a una discreta y fea, en veinticuatro coplas de romance». Resultó «competencia en que lucieron discretamente agudos, logrando coronar sus sienas de las

desdeñosas ramas, para eterna memoria». Fueron 12 los ingenios en disputa y abundantes los conceptos y disparates, por más que bajo la diversidad de chistes latiera una común actitud de minusvaloración de la condición femenina. «No hay mujer sin pero» afirma D. Francisco de Robles al abrir la serie (p. 31), y «no se ama con razón», apunta a continuación Joseph Rodríguez, situando la única discreción en la hermosura, pues la mujer «no necesita de letras/ para fregar y barrer» (p. 38). Con razón sigue Joaquín de Anaya que «desgracia es nacer mujer» (p. 39), ya que, en palabras de Tomás de Añorbe y Corregel «el destino en la mujer/ es nacer para que pueda/ propagarse el universo» (p. 56), aunque más que la función procreadora llama otra cosa la atención de D. Francisco de la Justicia, para quien «la fea es para la sala,/ la hermosa por más adentro» (p. 64); haciendo poco honor a su apellido, en este versificador encontramos los dicterios más misóginos, como al confesar que «para consejera no/ debo querer ni la quiero/ a la dama, porque solo/ ha de seguir mi consejo», para rematar con una burda muestra de ingenio: «Tampoco por profesora,/ por mártir mejor es eso,/ que si la saco de virgen/ me aseguro ya el trofeo» (p. 64). El presidente López Uzero cierra la serie volviendo al argumento inicial: «luego, cuando en las dos damas/ un bien hallo, un mal encuentro», así que «fuerza es querer aquel bien/ que tiene del mal el menos» (p. 78).

En el balance de resultados, por no decir de daños, las opiniones se decantaron de manera dividida entre las dos opciones, con distintas alabanzas a la belleza y a la discreción y otras tantas chanzas contra el matrimonio y la mujer. La continuidad con la ya añeja tradición misógina y la sátira contra el casamiento (incluido el bueno) es evidente, y junto a ello las novedades, a partir de algunos elementos de desconexión. La intervención de D. Juan Mateo «a los catorce años de su edad» denota hasta qué punto lo que se formula no tiene tanto de opinión personal fruto de la experiencia propia, como de convención, ya se trate de prejuicio sociocultural, ya sea, y esto nos interesa más, parte de una tónica retórica consolidada. Y a ello atenderemos para considerar los desplazamientos entre lo viejo y lo nuevo.

De entrada, la mujer sigue ocupando un punto focal para la poesía, que gira en torno a la casuística amorosa, y el tono de desenfado no era ajeno a las prácticas académicas<sup>9</sup>. Sin embargo, los elementos de distancia se imponen. Aun en el marco de lo jocosero, la simple enunciación de una posible coincidencia en la misma figura de belleza y estulticia disuelve el principio básico de raigambre platónica que sustentó durante más de dos siglos el discurso lírico. Al separar bien, verdad y belleza se hundía algo más que un tópico: quedaban a la luz las grietas en un edificio de cuyo desmoronamiento

<sup>9</sup> Pueden seguirse los desplazamientos en el papel femenino en la economía de la poética entre el siglo XVI y el XVII en Ruiz Pérez, 2013 y 2015a.

habrían de surgir «nuevos mundos poéticos», incluida la «poesía filosófica de la Ilustración», por citar a Elena de Lorenzo, 2002. No obstante, mediaba aún un gran espacio entre el platonismo humanista y la trascendencia altobarroca, de una parte, y el racionalismo científico y didáctico ligado a las luces dieciochescas<sup>10</sup>, un espacio en el que la disolución de los rasgos previos sirve de puente a los intentos de levantar el edificio ilustrado. En el ámbito de la poesía y el mundo de las relaciones que refleja la deriva bajobarroca se superpone a la cronología de los novatores (Pérez Magallón, 2002), acompañándose a más profundos cambios de mentalidad en el paso de un siglo a otro.

En las décadas iniciales del XVIII el chichisbeo pasaba de los juegos de galanes y damas a la palestra del verso, y Lobo se convertía en notorio altavoz de los debates en verso sobre la licitud de lo que se reconoce como uno de los más característicos usos amorosos del siglo XVIII<sup>11</sup>. El galán se desplaza del *locus amoenus* o la soledad de su alcoba al ámbito semipúblico y algo teatralizado del salón<sup>12</sup>, poniéndose no ante el espejo, sino ante la mirada de sus iguales. En inevitable paralelo, lo mismo se observa en la poesía, donde

<sup>10</sup> Véase también Zavala, 1978, y Cebrián, 2004.

<sup>11</sup> Imprescindible resulta en este punto el estudio de Martín Gaité, 1988. Los textos esenciales de Eugenio Gerardo Lobo pueden leerse ahora en la edición de Javier Álvarez (Lobo, 2012).

<sup>12</sup> Aunque la diferencia es notable, puede extenderse al caso español parte de las observaciones realizadas para el salón francés en este período por Craveri, 2003.

el poeta abandona los mismos lugares en que se había identificado con el amante, para desplazar ambas prácticas al marco de una nueva sociabilidad<sup>13</sup>, en deriva desde los modelos académicos renacentistas y altobarrocos. Y así, mientras, aun antes de alcanzar su modelo paradigmático, en el salón dieciochesco la dama adquiere una presencia antes desusada, la posición de la amada en el discurso poético parece seguir un modelo inverso. Que nuestra jocosa academia esté dedicada a doña María Nicolasa Rodríguez de los Ríos, marquesa de Casapontejos, a quien Joseph Rodríguez declara «su señora», mientras juega con paradoja tan poco favorecedora para la mujer, puede ser una buena muestra de la situación, que ya no cabe, evidentemente, simplificar apelando a una forma de misoginia que, cuando menos, requiere matización.

Aunque tampoco esto suponga una radical novedad<sup>14</sup>, hay que buscar una vía para precisar el valor del tratamiento jocoso de la figura femenina en el significativo hecho de la publicación del volumen. Al imprimir estos juegos de salón, respuesta a los crecientes momentos de ocio y no salida a

<sup>13</sup> Un acercamiento a estas prácticas se encuentra en Buigues, 2013.

<sup>14</sup> Tras las huellas de las más notorias respuestas antipetrarquistas en Italia (Aretino, Berni...), Baltasar del Alcázar alternó las dos poéticas, antes de que Quevedo llevara a sus extremos los discursos contrapuestos del idealismo platonizante y la sátira misógina. Es en el primer Góngora, sin embargo, donde la superación procede por fusión de componentes y reorientación a un sentido lúdico de la vida y de la poesía. En la serie en que se integran estos ejemplos señeros encuentra la poesía bajobarroca muchas de las bases para su desarrollo.

una necesidad expresiva, sus protagonistas y el responsable último del volumen, sin olvidar a la dedicataria, postulan un modelo de sociabilidad, plasmado en el juego académico, que apareja el correlato de una concepción de la práctica del verso. Ahora ésta se desarrolla en paralelo con unos hábitos de consumo, marcados por una reducción de la distancia entre el poeta<sup>15</sup> y su lector, mejor dicho, su comunidad de lectores. Pese a que la academia mantiene al acabar el primer tercio del siglo XVIII un fuerte componente de la teatralizada academia altobarroca<sup>16</sup>, cuya noción de espectáculo se sustenta en la distancia entre actores y público, el marco del salón que acoge a estas instituciones no formales, coetáneas de la Real de la Lengua, reduce en gran medida esa distancia. Las nuevas formas de sociabilidad, de las que el chichisbeo en el plano erótico es una buena representación, encuentran en el salón una limitación a la dimensión estrictamente pública de la puesta en escena y representación de las justas y certámenes de las décadas anteriores, en tanto que los nuevos modos de lectura, que devuelven al comprador del libro a su propio espacio doméstico, proponen un pacto donde quedan en suspensión las formas de la intimidad: el posible reconocimiento no se opera en el ámbito de los sentimientos, de las emociones que corresponden al personaje o sujeto lírico, sino

<sup>15</sup> Ya no se trata del poeta-vate, erudito humanista o inspirado profeta, sino de quien practica el ejercicio del verso como un elemento de su actividad social.

en el espacio de objetividad, de pacto social, que se erige en torno a la palabra, el material del poeta o, en un caso como el que consideramos y desde nuestro punto de vista, del mero versificador.

El desplazamiento de la intimidad a una nueva forma de sociabilidad tiene una manifestación en el resultado de que una relación entre hombres (y bastante misógina) aparezca dedicada a una dama, con tantos elementos de equilibrio como de paradoja. Es el correlato con el papel que la dama cumplía al acoger la efectiva reunión del grupo masculino, aunque cada vez menos de manera exclusiva o excluyente. La presencia femenina, más o menos real, más o menos textualizada<sup>17</sup>, cumple siempre una función: la de relativizar la radicalidad de unas afirmaciones; la misoginia aparente demuestra esta condición superficial y la profunda raíz lúdica de la práctica, su naturaleza jocosa. Se disuelve con ello la transparencia que identificaba sentimiento y expresión, que ponía sobre el papel el alma del poeta, generalmente enamorado, sin distinción entre el furor poético y el furor erótico. En el plano estrictamente retórico el desplazamiento se manifiesta en la nueva noción de ingenio, tan diluido respecto a la propuesta graciana como se manifiesta en el paso del concepto, como mecanismo de conocimiento y articula-

---

<sup>16</sup> Véase Robbins, 1997, y Rodríguez Cuadros, 1993.

ción de la realidad, al mero chiste verbal<sup>18</sup>. En el nivel pragmático el giro en la consideración de la mujer se presenta estrechamente ligado al cambio en la actitud ante el verso, alejada de los viejos usos heredados del humanismo. El abandono de la materia, habitualmente celebrativa y claramente pública, de las justas y certámenes del siglo XVII en favor de asuntos más rebajados de tono y situados en el plano de una sociabilidad más privada, máxime al tamizarse a través de lo jocoserio, es sólo una manifestación de un giro que afecta a todos los planos de la poesía concebida como acto de comunicación. La tendencia apreciada en el nivel de la referencialidad corresponde de manera sistemática a lo tocante a los papeles de emisor (el poeta) y destinatario (la dualidad de mecenas y lectores), al propio canal en que se formalizan (el volumen impreso) y aun al lenguaje que les da forma, una forma nueva por más que permanezcan aún muchos elementos del código previo, ya con síntomas de su cambio de función, como se apunta en el giro de la noción de ingenio<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Valga recordar la presencia en la academia y el volumen de doña Antonia de Neyra, quien participa con la misma edad adolescente de D. Juan Mateo, pero en su caso en una defensa de las mujeres.

<sup>18</sup> Para la tradición de esta forma de ingenio, su canonización por Quevedo y su proyección posterior, véase Chevalier, 1992.

<sup>19</sup> Los cambios y matices pueden seguirse en la amplia y documentada monografía de Blanco, 1992. Una aproximación más específica es la de Blanco Echaury, 2006.

En su epístola a los amigos salmantinos Jovellanos articula un verdadero manifiesto a favor de la poesía ilustrada y lo hace a partir de una recomendación, un postulado negativo acerca de lo que puede tomarse como el paradigma de un modelo que empieza a percibirse como periclitado. Estamos casi medio siglo después de nuestra academia, y en 1776 el magistrado asturiano parece sancionar algo de lo ya apuntado en sus sesiones y actas impresas al recomendar vivamente a la nueva generación de poetas el abandono de lo amoroso como materia poética. Elena de Lorenzo (2002) ha rastreado y analizado las coincidencias, apoyos y reacciones alrededor de esta actualización del horacianismo en fondo y forma, lo que nos exime de un detenimiento mayor; baste señalar ahora cómo este asunto se sitúa en la inflexión del gusto estético y en el centro de las propuestas de renovación de la lírica, como adelantándose a lo que siglo y medio después postularía Juan de Mairena al proponer una nueva sentimentalidad como base para una nueva poesía, con paralelos resultados en las claves de la respuesta: conciencia de la ficción (Benítez Reyes), sentido del juego (Gil de Biedma), normalización (García Montero) y aun cierta forma de prosaísmo, de retorno a «lo que pasa en la calle» (de nuevo Mairena)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> La reserva machadiana ante las formas del trascendentalismo altobarroco engarzan con la propuesta de García Montero de recuperar una mirada ilustrada, en un eje que, desde el siglo XX, dialoga con gran parte de las

Al margen de las concretas alternativas dibujadas por Jovellanos en su carta (épica nacional, filosofía ilustrada, sátira moral y reformadora de costumbres), muy alejadas de lo desplegado en nuestra academia, la coincidencia y la pertinencia las encontramos en lo que en ambas hay de proceso de desmontaje, por muy sutil o desplazado que pueda estar en la *Guirnalda*. Lo que queda atrás no es sólo un modelo amoroso y de lírica, sino todo un universo conceptual, axiológico y pragmático, en una recomposición de la naturaleza y función de la poesía en el seno de una sociedad donde el andamiaje del antiguo régimen da ya muestras de resquebrajamiento. La indagación en la lírica y su devenir histórico, con lo que tiene de reflejo y metonimia, puede abrir una vía para el entendimiento de este proceso de transformación de lo viejo en lo nuevo.

El petrarquismo sintetizó para el discurso poético romance en la primera modernidad la fusión perfecta de metafísica idealista, subjetividad y marco cívico, a partir de unos ideales de belleza, transparencia y *virtù*, que se manifiestan por igual en la concepción amorosa, la pintura de la amada y la delimitación del lenguaje que, en relación con ellos, da

---

tensiones esbozadas a las puertas de la modernidad ilustrada, incluidos factores sustanciales como la figura del poeta y el papel de la poesía en la sociedad y tan evidentes como la orientación estilística hacia formas de normalidad y hasta un cierto prosaísmo. Una apretada síntesis puede leerse en Roso, 1993.

cuenta de la conformación de un alma bella y libre<sup>21</sup>. La coherencia del *canzoniere* en torno a una secuencia amorosa protagonizada por un «yo» actúa a la vez como cimiento y fachada de este edificio conceptual. En ella se funden amante y poeta, personaje y autor, estableciendo el molde perfecto para los mecanismos de autorreconocimiento del lector. Con el sujeto lírico, éste se sitúa en el proceso de idealización planteado en un *iter* donde se trenzan fusión erótica y expresión de la subjetividad, ya que la transformación de los amantes supone tanto la disolución del yo en la pasión amorosa como su propia reafirmación a partir de la sublimación de la posesión. Entre realidad exterior y construcción anímica, la amada funciona a modo de espejo en el que el narcisismo del poeta transforma reflexión en reflejo, para alcanzar su idealización a partir de la de la amada.

La superación del petrarquismo implica una salida del yo íntimo, que tiene su inmediata plasmación (si no su motor) en el plano del lenguaje, oponiendo opacidad a transparencia, oscuridad a claridad, dificultad a coloquialidad. El desequilibrio entre *res* y *verba*, en la base de la poética cultista<sup>22</sup>, no es, visto así, una mera cuestión de ornato, de *elocutio*, sino que la retórica está en función de un giro poético, que no es

<sup>21</sup> Bajo la noción de animismo, este entramado ideológico, conceptual y formal ha sido estudiado por Rodríguez, 1990.

<sup>22</sup> Así lo ha estudiado López Bueno, 2000.

otra cosa que un cambio epistemológico<sup>23</sup>. Ya antes de plasmarlo en la visión altobarroca de sus grandes poemas, donde esta realidad estalla, Góngora lo plasmó en su fase de relectura e inversión de la tradición. El muy citado estribillo de su letrilla adelanta en la veintena del cordobés la conversión de lo burlesco en una categoría estética<sup>24</sup>, y lo hace en una apuesta por el lenguaje ligado a un abandono del sentimiento o, como queda formulado, en un desplazamiento desde una sentimentalidad, la petrarquista-platónica, con signos de agotamiento. Decir y no sentir reivindica para la poesía su carácter de juego, también de salón, y apunta a la sustitución del idealismo, tanto amoroso como poético. La máscara de crueldad con serios puntos de misoginia que adoptan los académicos de 1733 adquiere nueva luz entendida como algo «que se dice y no se siente», pero no tanto a modo de engaño, de encubrimiento de otros sentimientos respecto a la mujer, sino más bien como ausencia de todo sentimiento, de reducción del verso a su funcionamiento esencial como juego. Aun sin llegar a la objetividad de la mirada científica, sí vemos en estos versos el proceso de despojamiento de la subjetividad, de la posición desapasionada ante un objeto concebido en su radical alteridad y, sobre todo, en su ausencia de idealización,

<sup>23</sup> Es el giro que habría que insertar en la «crisis de la conciencia» estudiada por Hazard, 1988.

<sup>24</sup> «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / mas a mí más me contenta / que se diga y no se sienta» (1583). La inicial propuesta de

en este caso avanzada a través de un proceso que no es estrictamente de degradación o de estilización satírica, sino que se acerca más a la paradójica ironía de una visión conflictiva, dual, tan propia del humor como de las incipientes perspectivas modernas y literarias.

Por la vía de lo jocoso y en el plano específico, pero altamente representativo, de la imagen femenina y la correspondiente actitud masculina, los quizá inconscientes, pero muy *à la page* participantes en la academia madrileña de 1733 están dando cuenta de la paulatina pérdida de la trascendencia en una visión aun barroca, pero muy alejada ya de sus formulaciones en el cenit de su trayectoria. En una dualidad bifronte, heredera del monstruo baciyélmico y barroco, la nueva imagen femenina habla de la renuncia a una *donna angelicata*, mediadora con un trasmundo ideal, trascendente, y nos sitúa en el plano de la inmanencia, el de la realidad contaminada, alcanzando incluso al arquetipo de la feminidad. Con su configuración de base petrarquista se diluye también la noción platónica de unas relaciones amorosas en clave espiritual. En su lugar, bajo la apariencia del desplazamiento de la temática amorosa en la poesía, surge un nuevo modelo de relaciones intergenéricas, acomodadas a los usos del salón, donde no se busca tanto la relación de las almas como el juego de los cuerpos o, mejor dicho, de su imagen

---

Robert Jammes es desarrollada de manera sistemática por Pérez Lashe-

social, de su representación mundana, a la que también se ajusta el uso de la palabra, ya sea en el galanteo de la tertulia, ya sea en la plasmación versificada que puede devenir en «libro de poesía». La formalización en una academia, entre la dedicatoria femenina y la impresión para el mercado, materializa este giro conceptual, pragmático y estético, ofreciendo nuevas claves a un prosaísmo que avanza a la vez, eso sí, dando traspies, hacia la poesía ilustrada y hacia la visión racional de un mundo desacralizado.

El petrarquismo queda vinculado al discurso de la identidad del yo en la conciencia sentimental, hecha a la vez de memoria y anhelos; la ausencia es el espacio privilegiado del despliegue de la sentimentalidad, basada en mecanismos de transposición que apuntan a la trascendencia, la de lo sublime, lo inefable y el sentido. La alternativa a este discurso supone sustituir lo melancólico por lo lúdico como materia y forma de la poesía. La nueva retórica apunta a una dinámica de la presencia, que tiene que ver con la celebración, lo inmediato y aun lo cotidiano, aunque también la inversión de todo ello, poniendo en un espacio de relativización los valores heredados. Lo hierático, con un punto de elegíaco, deja paso a lo demótico, a ras de tierra, ya sea en el orden de lo festivo, ya sea en el de lo satírico. Y, como en la academia serijocosa que nos sirve de referencia, ambos pueden llegar a

---

ras, 1995 y 2011.

fundirse, sin fronteras muy nítidas, en una poesía que renuncia a la trascendencia, siguiendo los pasos de la nueva ciencia, esto es, ciñéndose a lo mensurable, a lo susceptible de constatación empírica y valor de uso, sin apelaciones a lo simbólico<sup>25</sup>. Así el régimen de lo metafórico, ligado a una noción trascendental y altobarroca del ingenio y el concepto, cede su espacio a un discurso de orden más metonímico, como la analogía va siendo desplazada en la arqueología de dos epistemes que acabarán siendo contrapuestas en el discurso de la modernidad<sup>26</sup>. La noción foucaultiana de «simpatía» remite a la relación entre dos elementos dispares, renunciando a la aspiración de identidad a favor de un sentido metonímico de los movimientos entre partes distintas. En clave amorosa, el amante ya no dibuja el rostro de la amada en su alma ni se transforma en ella. En clave poética, la palabra ya no es reflejo directo de la misma alma y sus transformaciones, más bien sublimaciones, sino un elemento material que, a distancia de quien lo articula, crea un espacio otro, una distancia que, a través de la ironía, favorece el juego y el humor, pero también el efecto estético tal como lo acabará definiendo Kant, con sus valores de gratuidad y placer.

La soledad del melancólico es sustituida por la sociabilidad del juego. Que éste enlace lo mundano, lo académico

<sup>25</sup> El proceso se inscribe en el cambio de paradigma que lleva del organicismo a las formas del mecanicismo propias de la primera revolución científica, tal como analiza Hazard, 1988.

y lo poético explica la línea que engarza chichisbeo, academia y poesía bajo barroca tal como la vemos en nuestra *Guirnalda*. Su carácter efímero y coyuntural, aunque no circunstancial en sentido estricto, subraya lo que tiene de jocosidad *sensu stricto*, y el resto de los componentes de su modelo pragmático subraya y proyecta esta condición, muy lejana ya de los certámenes convocados décadas atrás al hilo de acontecimientos trascendentes, ligados a un cambio de mundo (nacimientos, muertes, esponsales) o a su transformación (batallas o sucesos extraordinarios, teratológicos)<sup>27</sup>. Entre el espacio de la neta celebración pública y el de la intimidad de Narciso ante el espejo, el juego académico en los albores del siglo XVIII instauro un nuevo orden, no el que niega la dialéctica entre lo público y lo privado propia de la mentalidad moderna, sino el que la propicia al plantear un borramiento de sus fronteras, cuestionando los perfiles distintivos entre dos espacios irrenunciables en la modernidad para el individuo que la habita y se ve forjado por ella<sup>28</sup>. Este librito en octavo, entre la efectiva realización performativa y la fijación en letra impresa, entre la delicada dedicatoria a la dama y la impúdica difusión en el mercado, se instala en la grieta del edificio alto-

---

<sup>26</sup> Sigo en parte los planteamientos de Foucault, 1971.

<sup>27</sup> Entre sus diferentes estudios dedicados a la cultura barroca, véase en particular para este aspecto Rodríguez de la Flor, 2012.

<sup>28</sup> Aunque no es el momento de entrar en esta reflexión, sí cabe plantear la pertinencia de hablar más bien de «modernidades», justamente a partir de las contradicciones innatas a esta condición y a la dialéctica que la caracteriza. Véase en este punto Calinescu, 1991, y Adorno y Horkheimer, 1994.

barroco y nos deja con su propuesta de quiasmática figura femenina una imagen apreciable de cómo los tiempos estaban cambiando.

Justo cuando la mujer real, aunque sea en la realidad de su máscara social<sup>29</sup>, va cobrando más presencia y protagonismo en los salones, ante la mirada privilegiada de doña María Nicolasa se levanta la contraimagen de una dama biforme o incompleta respecto a los arquetipos heredados, pero precisamente por ello mucho más real, cercana, porque ya no habita el mundo de las esferas celestes, sino que se pasea por las calles visibles desde el balcón de la sala para la tertulia. Ante ella y el nuevo modelo abierto a una mirada condenada a dejar de ser exclusivamente masculina, la poesía ofrece una respuesta coherente. De sus versos queda desterrado el dios Cupido, ya bastante zaherido por Góngora, y su exilio se traduce en un aplazamiento (o aplanamiento) de la pasión, esa forma de furor que linda con una determinada concepción poética. La renuncia a la sublimidad se muestra en el plano estilístico, pero también en la forma en que la dama queda apeada de su pedestal de siglos en la lírica romance. Al igual que, con su buena mano para salar puercos (*Quijote*, I,9), la rústica cervantina se ofrece como contraimagen de la idealización caballeresca, luego denunciada por el mis-

<sup>29</sup> Véase ahora Molina Marín, 2013, para las relaciones entre género y sociabilidad, sobre todo en el aspecto visual y de construcción de apariencias e imágenes.

mo creador de Dulcinea al señalar la artificiosidad, por no decir mentira, de las Filis, Amarilis y Galateas (*Quijote*, I,25), así la mujer que muestra la imposibilidad de conciliar belleza y conocimiento plantea un giro tan epistémico como literario. La construcción en la prosa del nuevo espacio novelesco encuentra, aunque más tardíamente, su correlato en un verso que renuncia a los valores consagrados en la tradición petrarquista: individualidad, sentimentalidad, expresividad; pero también la poesía declina las limitaciones derivadas de la clausura en el yo, que sólo encuentra salida en el plano de la trascendencia. Tras estos versos prosaicos, constreñidos por las pautas de materia y forma establecidas en la convocatoria académica, lo que emerge es la mirada surgida de la quiebra en el espejo narcisista del sujeto poético renacentista; en la relación con una alteridad que no se pretende asimilar, sino comprender y valorar, se abre un escenario propicio a la construcción de una subjetividad distinta, menos hermética y más atenta a una realidad en torno, que reclamará para la sociedad, como quería Jovellanos, una atención preferente.

La naturaleza femenina de la imagen propuesta ratifica los hilos de continuidad con una tradición, en la que no es tan fácil sustituir la materia. Las alteraciones en ésta, sin embargo, ofrecen las marcas de una realidad en cambio, de transformaciones en los modelos que, al alcanzar toda su profundidad, nos permitirán hablar de un cambio de época y, con ella, de modelo poético. Si, en prospectiva, miramos ha-

cia la poesía ilustrada, consideraremos la enorme distancia que separa estos divertimentos del esencial sentido de utilidad con que el pensamiento ilustrado considera la práctica del verso. En cambio, si enfocamos en retrospectiva y contrastamos lo gratuito del juego con el valor de moralidad ligado a la noción de trascendencia, podemos apreciar el valor de este ejercicio de desconstrucción y su efecto en el advenimiento de los «nuevos mundos poéticos». Sin el mecanicismo o la predeterminación propios de una visión teleológica, esta consideración de la diacronía nos ayuda a situar la condición bajo barroca de actitudes poéticas como las proyectadas en la *Guirnalda*, valorarlas en perspectiva y evaluar su papel en la dinámica histórica.

Camino de la conclusión y en la posición metodológica esbozada, propongo la noción de «alteración»<sup>30</sup> para acercarnos a un cierto entendimiento de la estética latente en este ejercicio académico, a medio camino entre el legado de la poesía pública en los reinados de Felipe III y Felipe IV, de un lado, y una poesía que busca integrarse en el escenario de la nueva sociabilidad que comienza a perfilarse tras el cambio dinástico, del otro. Podemos considerar este concepto como intersección de algunas de las marcas señaladas y síntesis

<sup>30</sup> Entre los significados de «cambio», trato de precisar un concepto en el que prime la noción de modificación sobre la de sustitución en sentido estricto, ya que no cabe hablar de un elemento diferenciado que ocupa el lugar del precedente, sino más bien de una paulatina metamorfosis de

de la invocada dinámica histórica. Valga en primer lugar para referirnos a la relación con los paradigmas previos, que no se enfrentan a una sustitución radical, antes bien son objeto de desplazamientos internos. Con ellos los elementos precedentes (la reunión académica, los juegos de ingenio, la tematización de la mujer, los modelos métricos y retóricos...) cambian su función, en un ajuste del sistema que altera sus perfiles, marcando una inflexión en la trayectoria del modelo general, la estética y la mentalidad barrocas en un sentido amplio. Uno de los elementos clave en esta transformación es la salida de la dialéctica de la identidad fuera de los límites de la clausura animista y petrarquista, ante un descubrimiento de la alteridad, siquiera sea planteada en forma de la disyuntiva de orden académico; con ella la mujer queda al otro lado de las tensiones ligadas a la filografía de base platónica, situando las relaciones entre los géneros en un escenario de sociabilidad con marcados rasgos de innovación, en la que el sujeto poético ha de alterar su posición respecto a los modelos establecidos y ya carentes de operatividad. El cambio de posición arrastra la adopción de un nuevo modo de mirar, de una mirada distinta, abierta a realidades antes desatendidas por el verso y que ahora obligan a una reacomodación de la formulación poética. La disolución del concepto tal como fuera definido y postulado por Gracián en las formas más leves del

---

componentes hasta alcanzar una entidad diferenciada de la definida en el

chiste y el puro ingenio verbal es el índice de la ya apuntada pérdida del sentido de la trascendencia, que baja la mirada poética y humana desde las alturas empíreas a la inmediatez de una experiencia mundana, que ocupa ahora la práctica de los versificadores<sup>31</sup>. En la misma línea, el poeta se despoja de sus pretensiones de sublimidad, ligadas al concepto de furor inspirado o al dominio de las reglas del arte, para asumir un rol de pretensiones menores, manifiesto en el prosaísmo de sus asuntos y de sus formas retóricas<sup>32</sup>. No faltan, ciertamente, riesgos para esta deriva en el campo de la poesía, al borde de la pérdida de su identidad, casi de la alteración de su naturaleza, pero esta renuncia al misterio denostada desde determinadas posiciones críticas no es esencialmente distinta de la que se está operando en la consideración de la naturaleza tras la revolución científica, encaminada también a retirar el velo de Maya de una visión del mundo como conjunto de signaturas, como el libro de la divinidad, para reducirlo a términos experimentables y mensurables<sup>33</sup>.

La figura femenina es una de las primeras en manifestar los síntomas de la alteración, como la forma más visible

---

origen del proceso.

<sup>31</sup> Mientras el concepto de «buen gusto» (Checa, 1998, y Jacobs, 2001) separa lo barroco (incluyendo lo bajo barroco) de lo neoclásico, manteniendo una matizada noción de decoro, el cambio de mundo arrastra un fenómeno paralelo en el plano estético, con la modificación de los valores poéticos, traducidos en la mundanización de temas y estilo.

<sup>32</sup> Con diferentes planteamientos han abordado la noción de prosaísmo Bégue, 2008, y Ruiz Pérez, 2015b.

<sup>33</sup> Para los rasgos de este cambio véase Ruiz Pérez, 1996.

de los cambios en las formas de sensibilidad y de relación el sujeto con el mundo, y no menos con los operados en relación a la propia poesía. Al versificar ya no se persigue una forma de expresión, de construcción de una identidad interior, en la que el amor y la mujer juegan un papel fundamental. Es tiempo para otra práctica del verso, rebajada en planteamientos y en tonos, como se ve despojada de su aura la imagen femenina. Asistimos a un desplazamiento en las relaciones con los géneros, lo mismo en el campo poético que en el sexual. De su lugar culminante en la jerarquía de las artes<sup>34</sup>, objeto de reivindicaciones y panegíricos, la lírica cede su lugar a otras formas más efectivas para la comunicación social en el ámbito de las bellas letras, como es la prosa de ideas y, poco después, una renovada concepción del teatro como escuela de costumbres, también atenta a los asuntos más cotidianos. Su deslizamiento a lo prosaico, más que fruto de la incapacidad de los autores, es el signo de los tiempos nuevos, tal como puede apreciarse en lo relativo al género femenino, también despojado de las marcas de lo sublime. El ciclo de la lírica renacentista, *lato sensu*, está marcado por la estrecha identidad de ambos géneros, de mujer y poesía, que tiene en la Laura de Petrarca su máxima expresión textual, al mismo tiempo culminación y origen de todo un discurso. La aurática, espiritual y apolínea Laura encarna sin distinción los

<sup>34</sup> El sistema clásico es estudiado por Jacobs, 2002, y su transformación es analizada por Gunia, 2008.

ideales de lo femenino y lo poético, determinante en el *iter* de su perseguidor, que reproduce el acoso a Dafne por el dios del sol o el modo en que el poeta persigue a la vez la luz de la divinidad y los laureles del triunfo artístico. Tal como se disuelve la secuencia macrotextual del cancionero en la dispersión y artificial conjunción de la guirnalda académica, se diluyen las pretensiones del autor de versos y, a la vez, la integridad de su ideal femenino.

Al presentar a la mujer con la imposibilidad de aunar los valores arquetípicos identificados en la filosofía y filografía platónicas, la alteración deviene en fractura, la del aura y la del pedestal que sustentaba su elevación<sup>35</sup>, tal como ocurre con la poesía, y ambas se presentan en el espacio de la práctica del salón y en el del libro impreso como divinidades apeadas, en un movimiento interpretable como pérdida. Ciertamente cabe hablar de pérdida respecto a los niveles de elevación artística, de emoción y belleza que arrastró la poesía heredada de Garcilaso para el caso español, pero también de una idealización deformante, por más que se encarnara en sutiles ninfas y delicados pastores, los mismos que pervivían en las anacreónticas rococó y suscitaron el consejo de Jovellanos. Desde la perspectiva de la mentalidad surgida de la crisis europea de la conciencia, en el crepúsculo del antiguo régimen político e intelectual y los albores de la cien-

<sup>35</sup> Con un planteamiento más amplio, el proceso queda iluminado en las páginas de Rodríguez, 2011.

cia nueva, esta pérdida es también la de la ilusión fantasmática, con el desplazamiento a un modo más positivista de acercamiento a la realidad. Al apearse, la divinidad deja paso a lo humano, por más que en estos tanteos iniciales los resultados no puedan considerarse muy brillantes ni, mucho menos, despierten resonancias positivas en nuestra sensibilidad. Ahora bien, analizados desde el punto de vista de una historiografía crítica, emergen como síntomas de un tiempo nuevo, en una reacción que, por síntesis, reorientará las relaciones afectivas y el discurso de la poesía hacia los espacios de la plena modernidad. Por más que muestras textuales de la altura de la *Guirnalda poética* no logren sobreponerse al lastre impuesto, tampoco dejan de ser indicios reveladores de un cambio en el horizonte, de una orientación a un régimen nuevo que apenas una generación después comenzará a manifestarse de manera nítida. La fractura en el ideal femenino representada por la irrupción de la fealdad o de la necedad marca el principio del fin de una república de hombres encantados y el acercamiento a una consolidada república literaria o, al menos, de hombres letrados.

## APÉNDICE

Cerrando el volumen, el vejamen del secretario académico se remata con el siguiente

## Romance

Sagrados hijos del Pindo,  
triunfante honor de las Musas,  
de cuyo divino aliento  
tantos aciertos resultan;  
vosotros, en quien la sacra,  
excelsa, eminente, augusta  
deidad de Aganipe cede  
la diestra lira que pulsa;  
vosotros, a quien sus altos  
doctos arcanos pronuncia,  
pues solo a vuestra elegancia  
pudo comparar la suya;  
vosotros, que las radiantes  
crespas hebras rubicundas  
regís, sin que os acobarde  
del precipicio la injuria;  
vosotros, a cuya siempre  
sabia energía profunda  
debió la fama sus alas,  
pues vuela con vuestras plumas;  
vosotros, con quien, necia,  
osada, cruel, injusta,  
grosera, torpe, mi mano  
la pluma y papel empuña;  
vosotros, a quien mi esfuerzo  
ciegamente ajar procura,  
cortando el laurel florido  
que vuestras sienes fecunda;  
vosotros, a quien los yerros  
hice –mas miente la industria-,  
aunque en su amparo conspire  
afectaciones su furia;

miente, que yo a tan supremos  
doctos intérpretes nunca  
pudiera esgrimir el tosco  
montante de la censura;

miente, pues, por más altiva,  
tiranamente sañuda,  
en vuestro injusto desdoro  
sofisterías construya;

miente, pues, que si un precepto  
mi insuficiencia ejecuta,  
lo que incluye una obediencia  
no es bien que un rencor incluya.

No denigrativo impulso  
de mi ardimiento se juzga,  
que no estudia impugnaciones  
quien su desempeño estudia;  
miente en la obediencia el labio  
si tal maldad me acomula,  
que no dio en mí la osadía  
de tan viles efectos nunca.

En mi voz habló la torpe  
mordaz envidia caduca,  
a cuyo furor el vuestro  
más dichosamente triunfa.

No así el anhelado estrago  
a la ejecución se ajusta,  
si en el presentado choque  
aun más que guerra emula.

No así cual sombra enemiga  
vuestro claro ingenio sufra,  
que su cólera le añade  
más reflejos que le usurpa.

Oscura tiniebla intenta  
sus rayos cegar astuta,  
de cuyo arbitrio se siguen  
más razones de que luzcan.

Más suavemente grave  
el dulce plectro se escucha  
entre los discordes ecos

de la aversión y calumnia.

Mas cierto está vuestro lauro  
al toque de aquesta lucha,  
que se duda el vencimiento  
cuando el contrario se duda.

Más noble grado tuviera  
a ser la crisis más dura,  
que son muchas glorias cuando  
son las resistencia muchas.

Y, puesto que aquestas líneas,  
basto influjo de mi Musa,  
más que el estilo las pule  
el afecto las abulta,

sobren en crédito vuestro  
hiperbólicas figuras,  
pues que su acierto a la fama  
más propias frases tributa.

Y así en cadentes períodos  
tan sacro furor descubra  
el nunca dudado efecto,  
blasón de vuestra cordura.

Cantad, y en variados conceptos  
por las campañas cerúleas  
más acordados Ariones  
os veneren las espumas;

cantad por que deis al mundo  
en erudiciones cultas  
cuanto en cristal a Hipocrene  
bebéis lacónica lluvia;

cantad, por que en vuestro acierto  
se verifiquen injustas  
las infames opiniones  
que la emulación divulga;

cantad, y por vos se vea  
elevado a más altura  
este primor que el olvido  
o le reserva o sepulta;

cantad, y por vos se cobre  
esta flor ajada y mustia

que a furores del diciembre  
fragrancias del mayo enulta;  
cantad, por que vuestra fama  
alada elocuencia suba,  
canoro asombro del aire,  
a ocupar sagradas urnas;  
cantad, que así los aplausos  
generales se aseguran,  
pues vuestros ecos los vagos  
ámbitos del orbe inundan.

## OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- BÈGUE, Alain, «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, monográfico en *Crítica*, 103-104, 2008, págs. 21-38.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París, Honoré Champion, 1992.
- BLANCO ECHAURI, Jesús Manuel, «Del ingenio al *ingenium*. La conceptualización filosófica del lexema “ingenio” en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII», en *El tapiz humanista*, ed. Ana Eulalia Goy Diz y Cristina Patiñi Eirín, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, págs. 139-152.
- BUIGUES, Jean-Marc (coord.), *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CEBRIÁN, José, *La musa del saber: la poesía didáctica de la Ilustración española*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela, 2003.
- DELGADO MORAL, Carmen, «Argumentos para el panegírico: la defensa de la poesía por Vera y Mendoza», *Calíope*, 18.1, 2012, págs. 42-77.

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, págs. 235-252
- FOUCAULT, Miquel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1971.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009
- GUNIA, Inke, *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- HAZARD, Paul, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.
- JACOBS, Helmut, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- , *Divisiones philosophiae: clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- LOBO, Eugenio Gerardo, *Obras poéticas líricas [1738]*, ed. Javier Álvarez, PHEBO, 2012 ([http://phebo.es/es/textos\\_editados](http://phebo.es/es/textos_editados)).
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000 [1987].
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1995.
- , *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Universidad de Valladolid, 2011.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad. La cultura española en «tiempos de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- ROBBINS, Jeremy, *Love poetry of the literary academies in the reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis, 1997.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990 [1974].
- , *Tras la muerte del aura (en contra y a favor de la ilustración)*, Universidad de Granada, 2011.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1993
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- ROSO, Pedro, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1993.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996.
- , «Entre dos parnasos: poesía, institución y canon», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, monográfico en *Criticón*, 103, 2008, págs. 207-231.
- , *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «“No siendo sino para mujeres”: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán», *Studia Aurea*, 7, 2013, págs. 61-82.
- , (ed.), «*Tardos vuelos del Fénix*». *La poesía del bajo barroco*, monográfico de *Calíope. Journal of the SRBHP*, 18.2, 2012.
- , «De Solís a Lobo: la mujer en la poesía bajobarroca», en *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Art and Literature in honor of Anne J. Cruz*, ed. Adrienne L. Martin y M<sup>a</sup> Cristina Quintero, New York, Escribana Books, 2015a, págs. 490-510.
- , «La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco», en *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, ed. Miguel Ángel García, Ángela Olalla

Real y Andrés Soria Olmedo, Universidad de Granada,  
2015b, págs. 521-532.

ZAVALA, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los  
albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1978.