Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 60 (2013)

Heft: 3: Fascículo español. Heterodoxias y periferias : la poesía hispánica en el Bajo Barroco

Artikel: Periferias : la poesía del Bajo Barroco y el canon

Autor: Pérez, Pedro Ruiz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-391121

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon[1]

Plantear el problema de centro y periferia en el caso de la poesía hispánica desarrollada entre la publicación del *Parnaso español* de Quevedo (1648) y los años en que, tras la muerte de Eugenio Gerardo Lobo (1750), cuando, con los *Orígenes de la poesía española* (1754) de Velázquez, comienzan a asentarse las bases de la poética neoclásica e ilustrada, es una tarea crítica que puede parecer redundante, si no paradójica, ya que la lírica de este centenar de años representa en sí misma una forma de marginalidad y, en cierta relación con esta misma circunstancia, carece, al menos desde el punto de vista de la crítica y la historiografía vigentes, de un punto central, en torno al cual puedan determinarse con claridad áreas periféricas. El recorrido concreto que, sin ir más lejos, trazan los autores y prácticas poéticas objeto de los trabajos recogidos en el presente volumen resulta bastante representativo de una diversidad (de posiciones de campo y aún de dislocamientos geográficos y sociales, de relaciones con la imprenta y la materia poética, de actitudes y de tonos, entre otros rasgos), y habla de una poesía en movimiento, desplazada de la centralidad ocupada por los grandes poetas altobarrocos y sus paradigmas y alejada de lo que se convertirá en norma académica en las décadas posteriores. La reflexión sobre centro y margen debe partir, pues, de unas consideraciones previas, que sitúen estos conceptos en la perspectiva propia de esta poesía y su específica historicidad, desbrozando las marcas de periferia depositadas sobre estos versos.

Primera periferia: la crítica

Basta repasar el índice los manuales de historia literaria para percibir la representación de un vacío, la elipsis que se tiende entre las fechas que hemos señalado. Este silencio tiene su correlato en los estudios específicos sobre la poesía barroca y sobre la lírica dieciochesca; los primeros apenas

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2011-24102, del MINECO, *Poesía hispánica del bajo barroco (1650-1750): repertorio, edición, historia.*

Pedro Ruiz Pérez, «Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon», *Versants* 60:3, fascículo español, 2013, pp. 11-25

avanzan hasta algunos de los nombres de la generación posterior a la de Quevedo (Esquilache, Rebolledo, Polo de Medina...), mientras que los últimos arrancan prácticamente de mediados de la centuria, todo lo más, como en la clásica monografía de Joaquín Arce[2], apuntando a un «barroquismo» como pervivencia anacrónica y un tanto degenerada de la estética anterior. Lo mismo se apunta desde la otra perspectiva cuando se reduce el perfil de los autores de la segunda mitad del siglo XVII a la condición de epígonos o prolongaciones no muy afortunadas de los modelos precedentes. La única obra a la que se concede valor sustantivo en el período, la de sor Juana Inés de la Cruz, se presenta como una excepción o, cuando no se aborda desde los *cultural studies* (postcolonialismo, feminismo, *queer*, etc.), se aísla en el escenario novohispano, como parte de la peculiaridad de los territorios virreinales, como sucede con obras como las de Valle y Caviedes o Sigüenza y Góngora, lo que los aísla (otra periferia) de la que pudiera considerarse corriente general de la lírica, como argumento para su excepcionalidad. Otros serían los argumentos y otras las condiciones de singularidad que generaron un similar resultado, pero desde un llamativo silencio crítico, para la torrencial obra de Miguel de Barrios, la muy apreciada en su momento poesía de Solís, la variada obra de Salazar y Torres, la renovada lírica de Porcel y sus compañeros de la Academia del Trípode, la dilatada obra de Lobo o el verso de Villarroel, más sorprendente aún por la atención concedida al resto de su obra. El velo de silencio se ha extendido a todos los planos de la labor filológica y crítica: ni ediciones, ni estudios específicos ni reflejos en las historias literarias. El territorio de esta poesía es el de la periferia, cuando no el de la franca marginalidad.

Las diferentes estéticas y actitudes críticas que siguieron tras 1750 sancionaron insistentemente la postergación de esta lírica. Fue sucesivamente desdeñada por la raíz ilustrada de la incipiente historiografía, desatendida por la crítica romántica y rechazada por los criterios decimonónicos y regeneracionistas de la historia literaria más consolidada; tampoco despertó el interés de la crítica del siglo XX, ya fuese de base

[2] *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

idealista y formalista, con sus valores de expresividad y calidad estética, ya fuese estructuralista o postestructuralista, que no alteró en lo sustancial el contenido del canon, salvo para cuestionar su esencia misma, en debates teóricos que apenas tuvieron traslado a la historiografía literaria. Sancionada su carencia de valor, una considerable producción poética se vio abocada a una caracterización que siempre la situaba en relación con el período anterior, como una condición epigonal y una deriva degradada del barroco. Lo primero se presentaba ya con una connotación negativa, más bien negadora, pero la sentencia última venía dictada por la referencia al barroco, sobre todo cuando este concepto se aplicaba con las específicas marcas con que se ha revestido en el hispanismo de las últimas décadas, impermeable a las más actuales revisiones de esta noción. La visión hegemónica del consagrado libro de Maravall vino a actualizar la vieja consideración del barroco como manifestación netamente hispana de la contrarreforma y el absolutismo de los Austrias; revisiones más recientes, como las de Fernando Rodríguez de la Flor[3], han contribuido a la erosión de esta mirada un tanto reductiva, pero sin alterar en lo sustancial los rasgos de la construcción metafísica, entre fideísta y desengañada, de una espiritualidad marcada por el sentido de la trascendencia y las tensiones derivadas de pulsiones agónicas o agonistas. España y en particular el barroco hispano quedaban así apartados de la dimensión europea de este fenómeno, pero también de lo que en él se ha venido percibiendo como inicio de la senda de la modernidad, en un siglo que conoció la gran revolución del racionalismo cartesiano, la crítica teñida de escepticismo y la instauración del paradigma científico. Las recientes aproximaciones a la participación española en estos procesos han quedado circunscritas al ámbito del pensamiento y de la ciencia, pero apenas han trascendido al espacio de lo literario y, más en concreto, de la poesía.

Más allá de las apelaciones a un «eón barroco», como temporalidad que traspasa los límites tradicionales establecidos para el barroco y desborda sus rasgos más evidentes, se ha desarrollado un discurso teórico

[3] *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la época de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; y, entre otras, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, donde plantea sus diferencias con las tesis de Maravall.

que tiene una base sustancial en Walter Benjamin y se extiende hasta la reivindicación del neobarroco en el pensamiento estético y cultural latinoamericano, que ha profundizado en esa extensión del fenómeno y en su relación con la modernidad. Una obra como la de Paul Hazard[4], con su idea de una «crisis de conciencia» en la Europa del siglo XVII, ha situado en su estricta cronología y de una manera analítica la concentración hacia el ecuador de la centuria de algunas de las líneas de pensamiento que, a través de su desarrollo ilustrado, han asentado la filosofía y la ciencia modernas. Desde uno y otro planteamiento se desborda la lectura restrictiva y tradicional del barroco y se abre una línea de reflexión sobre los procesos relacionados con el núcleo de la estética y la cultura que responden a esa apelación, una reflexión que ha de situarlos, desde su mismo carácter procesual, en un sentido dinámico y cambiante de las ideas y las formas vinculadas a dicho núcleo y su orientación hacia las formas que se consolidan en el siglo siguiente. Sin incurrir en nociones subsidiarias como la de «época de transición», sí se puede postular la entidad de una franja cronológica que, sin romper del todo con sus raíces en lo barroco, apunta justamente a su salida y superación, unos años en que la ilustración que los seguirá encontrará elementos para su sustento y consolidación. Una de las líneas apuntadas en este sentido es la progresiva reivindicación de la obra de los novatores, con su papel de puente con la renovación científica y de pensamiento más allá de los Pirineos y con sus propuestas alternativas al aristotelismo dominante en las décadas precedentes. La entidad de las aportaciones de este grupo, disperso por la geografía peninsular y dedicado a las más diversas disciplinas, de la medicina a la filología, de la física a la religión, pero estrechamente vinculado por una actitud compartida y unas redes de sociabilidad cada vez más evidentes, se ha reflejado en la acuñación de un fecundo concepto periodológico e histórico, el de la «época de los novatores»[5], que señala justamente esa reorientación de los planteamientos de base barroca, pero sin una ruptura radical con los mismos. Ni siquiera

---

[4] *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.

[5] Tras los trabajos fundacionales de François López, puede encontrarse una buena síntesis panorámica en Jesús Pérez-Magallón, *Construyendo la modernidad. La cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

la tradicionalmente considerada decisiva importancia del cambio de dinastía significa en este plano de la historia de la ciencia española una frontera, sino que se dibuja un período que abarca las últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII, un período atravesado por la actividad de un grupo con identidad propia a la vez que firmemente conectado con los cambios que se estaban dando en el escenario europeo. Queda por aplicar esta perspectiva crítica al ámbito concreto de la lírica.

La valoración crítica de la poesía posterior a la muerte de Quevedo se apoya en la consideración de un modelo único para la lírica barroca, que, aunque constituido inicialmente por la tríada Lope-Góngora-Quevedo, acaba limitándose a la figura del cordobés y el halo de culteranismo con que se la envolvió ya desde los inicios de la polémica y persistente casi hasta la actualidad. De ella partió la fácil y equivocada lectura de la poesía posterior como un mero proceso de hipertrofia de los rasgos considerados como más escandalosos y degradados de esta poesía, prejuicio en el que se sustenta la noción de «barroquismo» y que dista mucho de corresponderse con la realidad de unos versos en los que, si bien no faltaron ejemplos de esa mal entendida devoción por el poeta de las *Soledades*, se impuso una vía muy diferente o, por mejor decir, más ligada a la propuesta del Góngora de las letrillas y los romances, el transgresor de los cánones petrarquistas e impulsor de la elevación de lo burlesco a categoría estética[6]. Esta línea, que tiene sus innegables repercusiones en el registro estilístico, se proyecta sobre todo en el plano de la actitud y el tono con que los poetas abordan su práctica y la propia materia poética, alejada de la trascendencia característica del momento de plenitud de la contrarreforma, si bien mantiene de su lenguaje específico el gusto por el concepto, eso sí, carente de la densidad filosófica y epistemológica codificada por Gracián y reducido a soporte para el ingenio verbal, materia privilegiada del chiste y la agudeza que sí seguirán siendo una de las señas de identidad de esta poesía entre dos siglos, desde López de Gurrea a

[6] Antonio Pérez Lasheras, en *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Universidad de Valladolid, 2011, culmina y completa lo avanzado en trabajos anteriores. Véase también Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo barroco español. Estudio y antología*, Bern, Peter Lang, 2011.

Eugenio Gerardo Lobo. Esta pervivencia del concepto como recurso, la agudeza verbal, y su cambio de valor en el plano de las analogías puede servir de ilustración de esa naturaleza dual del período, con las semejanzas y diferencias con sus raíces barrocas. Para la conceptualización de esta naturaleza es para la que proponemos acudir a un molde de demostrada validez en el análisis de otros períodos, como vemos en la articulación entre alta y baja edad media o alto y bajo romanticismo; de manera similar proponemos hablar de alto y bajo barroco, en una secuencia que ya no supone paradigma (centro) y decadencia (periferia), sino que habla de un sentido de la continuidad hecha de continuidades y cambios[7]. En esta dialéctica será posible encontrar una vía para superar la periferia crítica en la que estos versos se han visto confinados.

Segunda periferia: la estética

El *Parnaso* de Quevedo se convirtió a mediados de siglo en una luminaria que, respondiendo al designio de su autor, lo canonizó y dejó en sombra la práctica totalidad de la escritura inmediatamente posterior. Su diseño editorial, con la distribución en musas, llevaba a la culminación el principio clásico del *aptum*, al vincular temas y tratamientos siguiendo una evidente jerarquía, la misma que había regido la conciencia estética del autor hasta postergar la edición de su lírica a los últimos años de su vida. Al otro extremo del período delimitado, con el primer envite de Luzán y la noción de «siglo de oro» en el tratado de Velázquez, se apuntala el sentido neoclásico de decoro, que encontrará un respaldo actualizado en la idea ilustrada de la utilidad de la poesía, la misma por la que Jovellanos recomendaba un cambio de principios a sus amigos salmantinos, invitándoles a postergar una poesía marcada por una cierta futilidad, que tenía en el anacreontismo una de sus manifestaciones más apreciables. Entre ambos extremos cronológicos y enmarcado por una poética de raíz compartida, una parte sustancial de la poesía del bajo

[7] Véase Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

barroco se caracteriza por situarse al margen de esos principios del *decorum*, tan alejada de la trascendencia altobarroca como del sentido ilustrado de la utilidad, con mucho del juego que caracterizará las anacreónticas de Meléndez Valdés, aunque con una realización estilística, como queda dicho, aún asentada en los juegos de conceptos. Es justamente en lo que en ellos hay de chiste, de gesto de entretenimiento social, donde cabe vislumbrar un paralelo con el decorativismo rococó, si no es que éste arraiga en el terreno fertilizado por la intrascendencia extendida por la lírica bajobarroca. La frecuente apelación a lo jocoserio[8], como reiterada mención en títulos de obras y rótulos de poemas, es el síntoma en su extensión de una nueva actitud, la que arraiga en los juegos académicos y culmina en la vida galante del salón. Sus diferencias con el compromiso ilustrado son evidentes, pero no deja de ser cierto que esa renuncia a la trascendencia se presenta como un correlato de la «crisis de conciencia» desplegada en su contemporaneidad para sentar las bases de la modernidad ilustrada. Se trata del mismo descreimiento, de la renuncia lúdica a la trascendencia, la que sustituye, por poner un claro ejemplo, la espiritualización idealista de la dama por la institución del chichisbeo característica de los usos amorosos del dieciocho y puesta en primer plano de la discusión poética en los versos de Lobo[9].

Los novatores habían abierto en la península una castiza versión de la *querelle*, una batalla por el centro en que la novedad se oponía a las formas antiguas, las del alto barroco, con su sentido de la trascendencia y su paradigma metafísico. Apoyados en la física, sobre todo la de base experimental, los novatores asientan con su pensamiento científico un sentido de la inmanencia que anula la dicotomía apariencia / realidad y despoja a las cosas de su aura o la trascendencia que pretendía revelar el concepto graciano; aunque ajenos al sentido de la jocosidad, su mirada desmitificadora, de censura de historias fabulosas, se acercaba al prosaísmo que tanto se le ha reprochado al verso contemporáneo, cuya mirada a ras de suelo

[8] Es esencial en este aspecto el trabajo de Jean-Pierre Étienvre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, pp. 235-252.

[9] Sigue siendo imprescindible el estudio de Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

debe sin duda mucho, por más que no lo refleje directamente, al nuevo paradigma científico e intelectual. Si en Europa éste representó una crisis de la conciencia, las dificultades para su arraigo en España se tradujeron también en una conciencia de crisis, que sí supo reflejar con claridad la poesía, con su renuncia más o menos consciente a una base estable y sólida, a unos principios equiparables al sentido del *aptum* clásico o al centro de un canon. Su estética responde a unas claves muy específicas, con los elementos del barroco que más se apartan de la poética clásica y con un extendido componente de desenfado que lo distancia de su raíz barroca, una estética, en suma, descentrada, sin más centro que su propio discurso.

La estética y los cambios a que va aparejada es inseparable también de un nuevo modelo en la configuración pragmática de la poesía, apreciable en la formalización de unos nuevos canales y moldes para la difusión de los poemas, unos poemas que se configuran, también estéticamente, en función de los cauces en que se conforman. Las relaciones dialécticas entre oralidad y escritura, manuscrito e imprenta, poesía pública y poesía publicada propias de las décadas precedentes adquieren un sesgo distinto, con importantes variaciones, en general orientadas hacia el horizonte moderno de la difusión de la poesía. De un lado, la evolución de las academias literarias de base humanista hacia las prácticas protoburguesas del salón, sobre todo en el siglo XVIII, introduce una nueva tonalidad en la poesía, rebajando su tono declamatorio al compás de la sustitución del marco estrictamente público, el de la oficialidad de la academia o el *coram populo* del certamen, pero sin asentarse en el espacio de la intimidad, donde la poesía puede vincularse a la expresión de una sentimentalidad individual; de ello procede la extensión de un cierto aire de frivolidad, que es la forma culta y refinada de lo jocoserio, para dar en las formas específicas del rococó; como alternativa a la confesionalidad petrarquesca y a la artificiosa elaboración cultista, la lírica de salón fija algunos de los rasgos más tópicos de esta poética, pero también abre sus puntos de contacto con la modernidad. Hasta la generalización de esta modalidad en la España borbónica, el paso de la poesía pública a la publicada tiene una buena representación en la extendida práctica de lo que podemos denominar «pliegos cultos»; en ellos el formato popular se acomoda al decisivo proceso de fijación impresa de lo que venía siendo materia de la

realización pública: panegíricos, epitalamios, cantos de toma de hábitos, epicedios... toda una galería de poesía epidíctica que abandona las formas de la oralidad, aunque, muy posiblemente, manteniéndose circunscrita a una difusión restringida entre los círculos más cercanos al acto originario; sin embargo, la naturaleza impresa y su consiguiente difusión recuperan para estos pliegos la dimensión pragmática del género matriz, con su carácter noticiero, teñido de celebrativo, y una reconocida agilidad para la intervención en el contexto social, un contexto en el que los destinatarios pasaban de la condición de oyentes a la de lectores. El proceso se acentúa en la primera mitad del siglo XVIII con la consolidación de una práctica novedosa: la incorporación de los versos a las páginas de la incipiente prensa periódica, con los cambios aparejados no sólo en el número y naturaleza de los receptores, sino aun en la misma recepción, proporcionando al poema un contexto y unas pautas de consumo completamente nuevas. La aparición en los volúmenes de Villarroel, Benegasi o Lobo de poemas surgidos originariamente en el salón, difundidos en pliegos o publicados en periódicos supone la sanción de estas prácticas y, en particular, una concepción, un diseño y unas pautas de lecturas del libro de poesía en progresiva separación con las relativamente escasas muestras del formato en el período altobarroco, donde la transmisión manuscrita y los volúmenes póstumos mantienen un peso sustancial.

Precisamente, la extensión y reformulación del libro de poesía desde el ecuador del siglo XVII es uno de los fenómenos más sintomáticos y que mejor establecen la línea de continuidad con las primeras décadas del siglo siguiente. Amateurs o profesionales, académicos o de actuación individual, los poetas asumen de manera progresiva la forma del libro de poesía como cauce regular de sus versos. En el volumen o, mejor dicho, en los sucesivos volúmenes confluyen, se reordenan y ajustan su sentido las composiciones que, como al paso, han ido desgranándose en ocasiones diversas, aunque con una creciente conciencia de su destino final, como se manifiesta en los autores más tardíos, hasta llegar a una compleja reelaboración como la que muestra la historia textual de los versos de Lobo. Un caso singular, como el de Salazar y Hontiveros, con su estrategia de diferenciadas combinaciones de prosa y verso en sus volúmenes, asienta en las primeras décadas del XVIII la ya casi inseparable relación de poema y libro y de esta práctica y la conciencia autorial ligada a una

creciente profesionalización, sobre todo, si entendemos por ella no sólo un *modus vivendi stricto sensu* (con una dependencia económica como la que bien puede reconocerse en los Benegasi y, en un sentido más amplio, Torres Villarroel), sino también en una continua relación con el ejercicio de la escritura y su publicación, como muestra el militar Lobo. El resultado es una producción lírica articulada en sucesivas entregas editoriales en formato libro y organizadas bajo modelos estructurales diferenciados de los tradicionales: el cancionero petrarquista, el volumen completivo de carácter compilatorio y aun la modalidad de «varias rimas», con su organización interna y jerarquizada. El medio connota y acaba alterando el sentido y aun la naturaleza del mensaje, pero también lo hace con los hábitos del escritor y los de sus lectores. Con la singular excepción de Lope, se consagra un modelo carente de precedentes, sin referencias entre los grandes autores anteriores, lo que se encuentra en la base de la alteración de los estilemas heredados de Góngora o Quevedo y de cambios de mayor trascendencia. La posición pública del poeta, en relación a su texto y a sus lectores, ya nada tiene que ver con las propias del alto barroco, introduciendo decisivas transformaciones en el sentido de la poesía, en su materia y en su forma, aun cuando éstas aparezcan con una cierta continuidad respecto a las de décadas atrás. Sin embargo, los referentes ya no están allí, y de forma más o menos explícita se percibe su inoperancia, la salida de una órbita agotada. Más allá de las formas de la *querelle*, los poetas se sienten desplazados de un canon agotado y se lanzan a la búsqueda de referentes más cercanos, a lo que reclaman como antecedentes inmediatos; la multiplicación de nóminas donde desaparecen los «clásicos» (tanto del siglo XVI como del XVII) y son sustituidos por los «modernos», así lo demuestra. Son las manifestaciones de una nueva estética, surgida en la periferia (cronológica y pragmática) del canon tradicional, pero orientada hacia la constitución de una nueva centralidad, por más que la poética ilustrada y el giro romántico vuelvan a dejarla en posición de marginalidad, ignorando lo que en ella hay de sus propias raíces[10].

[10] Véase ahora *Tardos vuelos del Fénix. La poesía del bajo barroco*, coord. Pedro Ruiz Pérez, monográfico de *Calíope*, 187.2, 2011.

Heterodoxias y ortodoxias

La actividad de los novatores, uno de los más claros indicios del cambio, se inscribe de lleno en el proceso de superación de una ortodoxia periclitada. Como otra forma de la *querelle*, la caracterización del movimiento tiene mucho que ver con una actitud de rechazo, la del aristotelismo imperante en las escuelas y el pensamiento «científico» y la de todas las inercias intelectuales y espirituales ligadas a esta esclerosis por la que España se estaba quedando desfasada respecto a Europa. El objetivo es tratar de asentar una conciencia y unas prácticas verdaderamente científicas, ligadas a un carácter experimental reivindicado desde Bacon y reconocido como base de todo conocimiento. El empirismo y la observación devuelven al mundo todo su peso, despertando la conciencia del sueño calderoniano, como más tarde Kant disolverá el sueño dogmático. Lejos de abstracciones metafísicas y apelaciones al ultramundo, es la realidad inmediata la que cobra presencia, anclando la epistemología en el sentido moderno de la inmanencia, de la inmediatez de lo real. La armonía de la naturaleza y de sus leyes se convierte en nueva forma de belleza, en tanto lo jocoserio y el denostado «prosaísmo» se convierten en expresión privilegiada de la nueva mentalidad. También en el plano estilístico y aun estético, la época de los novatores incorpora un desplazamiento de la centralidad altobarroca entendida en términos de ortodoxia, y no sólo por su vinculación al dogma tridentino y el modelo universalizador del catolicismo militante, con Quevedo como paradigma. Parafraseando a Paul Hazard, la crisis de conciencia se transforma en una conciencia de crisis, de cambio, que afecta a los autores y los sumerge en el vértigo del cambio, en el que buscan con más o menos fortuna unas vías de asentamiento y de estabilidad, unas fórmulas de reconocimiento en una alteridad respecto a los modelos conocidos.

En el caso concreto de las letras y, más específicamente, de la poesía, el proceso adquiere tintes particulares, ligados a los cambios en la posición social de los autores. Como en los dos siglos precedentes, los cultivadores del verso se localizan en los ámbitos del clero, de la forma moderna de las armas que es el ejército profesional y, de manera creciente, en el entorno de la institución universitaria, desplazando los viejos marcos académicos. Sin embargo, estas raíces compartidas mantienen una relación conflictiva

con una creciente profesionalidad, siquiera sea como conciencia autorial y definición en el marco social, por más que haya que esperar al siglo XIX para asistir a la generalización de un sostén económico más o menos digno gracias a la pluma. Los precedentes más inmediatos se hallan en la práctica del periodismo, que, siguiendo los patrones europeos, se presenta inicialmente como *journaux des savants* o «diarios de los literatos», esto es, como expresión directa de una «república literaria» que ya nada tiene que ver con la dibujada (y criticada) por Saavedra Fajardo. Entre conflictos y afirmaciones, como manifestaciones de un incipiente campo literario, van consolidándose auténticas redes de sociabilidad letrada, incluso más allá de las fronteras nacionales. Son la muestra más expresiva de un campo en construcción, en el que formas cada vez más institucionalizadas (la Real Academia, la prensa, las propias prácticas sociales) van a definir una nueva centralidad, que en las décadas siguientes encarnarán figuras como Cadalso, Meléndez Valdés o, más tarde, Leandro Fernández de Moratín. Estamos con ellos ante una nueva forma de canonización, una renovada ortodoxia literaria que en gran medida se asienta sobre el rechazo directo y expreso de las formas y maneras barrocas, o más bien habría que decir altobarrocas, pues es la heterodoxia que respecto a ellas empiezan ya a representar los poetas de las generaciones de Solís o Villarroel la que va a asentar la nueva ortodoxia.

La afirmación de un «canon contemporáneo» se perfila entre las diversas manifestaciones literarias como un hilo de continuidad en la poesía de los cien años delimitados. Si el *Parnaso* de Quevedo, con su autocanonización, pudo representar la señal de partida, el fenómeno se asienta en los versos de los poetas que le siguen, en cuyas nóminas mantienen una cierta presencia los grandes nombres del pasado (Lope, Góngora, Quevedo), pero cada vez en menor medida, mientras crece el número de los de los autores más cercanos, incluidos sus propios compañeros de generación y aún de grupo. Valgan los ejemplos de Juan de Moncayo[11], muy cercano a la cronología del *Parnaso*, con su exaltación de

[11] Pueden consultarse en *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, coord. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010.

los ingenios aragoneses contemporáneos, o, en el otro extremo, el del *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* de Benegasi, cuyo ovillejo de 620 versos incluye una defensa de su poética y una nómina ya muy circunscrita al siglo XVII, sobre todo a su segunda mitad, para penetrar en la centuria siguiente y rematar con el nombre del autor como última palabra del texto. La ausencia de una edición del «príncipe de los poetas castellanos» entre 1624 (la de Tamayo de Vargas) y 1765 (la de Azara) es significativa: si Garcilaso ya no es un referente es porque estos se buscan en un pasado más inmediato, cuando no en el estricto presente. La falta de un patrón dominante y estable es una de las facetas del descentramiento que caracteriza a esta poesía, en la que la revisión es otra de las formas de la desacralización característica de la época del racionalismo y del empirismo, de la revolución científica. El alejamiento de los «modelos clásicos», si bien más teórico que efectivo, representa también una huida de la «clasificación», en uno de los primeros embates contra la poética de la *imitatio*, sin duda relacionable con la emergente conciencia autorial y la búsqueda de afirmación en el incipiente mercado literario. Mientras la poesía o, si se quiere, la práctica del verso se normaliza como parte de la vida social y de los hábitos lectores, los poetas viven los primeros tanteos de una forma de apartamiento de la tradición, algo con tintes ajenos a la ortodoxia, a la centralidad de los modelos canónicos reconocidos en la primera mitad del siglo XVII y que representa unos tempranos esbozos de modernidad en el ámbito de la lírica.

Última reflexión sobre centros y periferias

Las dos últimas décadas del siglo XX conocieron la intersección en el plano teórico de diversos planteamientos que reorientaron la práctica crítica y que, en cierta forma, se recuperan en estas páginas. La teoría de los polisistemas, la noción de campo literario o la revitalización polémica de la noción de canon han marcado, con combinaciones de distinto grado, una parte relevante de la bibliografía más reciente, aunque no siempre con el suficiente componente de historicidad que permita sobrepasar el plano estricto de la teoría y sortear los anacronismos en la lectura de la realidad histórica. Valgan las observaciones realizadas sobre una parcela marginada de la historia de la poesía hispánica para plantear, a

modo de hipótesis, los mecanismos de desplazamiento entre nociones no siempre bien delimitadas en torno a la idea de centro y periferia, también en el orden diacrónico. Situados en una cronología, sin apriorismos de dependencia respecto a presuntas etapas «centrales» en el pasado inmediato (el canon barroco), cabe percibir sus dinámicas internas y el modo en que se distinguen estadios que conviene perfilar.

Con el referente de la cercana obra de Saavedra Fajardo, cabe percibir los elementos de constitución de una «república literaria» en la que juegan un papel determinante la deriva de los hábitos académicos, la extensión de la imprenta y en gran medida la consolidación de la prensa periódica, ya en el siglo XVIII, con títulos tan significativos como el del *Diario de los literatos* a la zaga del *Journal des Savants* que sirvió de modelo; las redes de sociabilidad cada vez más tupidas y más espesas e imbricadas en la propia escritura van consolidando una estructura que tiene menos de «república» *stricto sensu* que de orden con una jerarquía aún activa, donde los sabios, como aristocracia instituida de las letras, mantienen un papel de referencia reactivado por el pensamiento ilustrado. Aunque más temprano en el tiempo, más avanzado en su visión, el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, con su misma idea de «campo de batalla» a la manera de Bourdieu[12], avanza una visión de un nuevo marco de relaciones en crecimiento, aunque haya que esperar hasta los inicios del siglo XIX para consolidarse; el campo literario que se apunta entre estrategias de autor y polémicas literarias viene marcado por el conflicto y la movilidad, tal como ambos elementos se asentarán como rasgos constitutivos, aunque en este momento inicial puedan percibirse (y así se ha hecho) como marcas de periferia o marginalidad respecto al «parnaso» precedente, tan ordenado y jerarquizado como el volumen de Quevedo. El estado definitivo, cuya constitución pertenece a la historiografía posterior, por más que los autores contemporáneos apunten hacia ello y apliquen diversas estrategias a este propósito[13], es el del canon, que, pese a su historicidad

[12] Lo analizo en dos de los artículos recogidos en *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

[13] Véase Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Universidad de Sevilla, 2005, así como los volúmenes que continuaron esta serie, dedicados a los siglos XVI y XVII.

esencial y su inevitable dinamismo, tiende a concebirse como una imagen estática, más cercana a la de un parnaso que a la de un campo literario; es esta noción la que pasa a los manuales de historia y al arsenal de la «crítica literaria», y en relación al mismo se establecen los criterios de centro y periferia. En este punto la poesía del bajo barroco da los primeros pasos en lo que habrá de conformarse como la tensión entre clásicos y modernos, a la que corresponden los intentos de elaboración de un canon propio, marcado por la contemporaneidad y a distancia, cuando no en abierta oposición, respecto al heredado, un canon identificado en gran medida con la vigencia del sistema clásico regido por la jerarquía de estilos y el principio del *decorum*, inoperante ya en el espacio de escritura abierto por los salones y el mercado de periódicos, folletos y libros, por más que falten aún algunos elementos para reconocerlo con todos los rasgos de la modernidad.

República literaria, campo literario y canon, más que tres etapas sucesivas en el camino hacia la modernidad, aun con sus tensiones internas, han de contemplarse (y hacerse operativos críticamente) como otros tantos niveles superpuestos en la cronología de un período, el del bajo barroco, marcado por las tensiones del cambio y un dinamismo en el contexto de la poesía (la sociedad, el pensamiento, los elementos materiales...) que pueden hacer borrosos sus perfiles y mantenerlo en la penumbra historiográfica y crítica evocadas en el arranque de estas páginas, una situación que debe hacernos repensar la pertinencia de un esquema unitario de relaciones centro / margen y tantear la operatividad de una visión más dinámica en el juego de relaciones entre centros y márgenes en clave de desplazamientos continuados.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es