



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 20 (2014)

BENEGASI Y LA POÉTICA BAJOBARROCA: PROSAÍSMO, EPISTOLARIDAD Y TONO JOCOSERIO

Pedro RUIZ PÉREZ
(Universidad de Córdoba)

Recibido: 19-01-2014 / Revisado: 26-02-2014

Aceptado: 26-02-2014 / Publicado: 19-07-2014

RESUMEN: Se plantea un acercamiento a algunos de los componentes de la poética bajobarroca a través de la obra de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770). El análisis se detiene en la dimensión profesional del autor, en su inclinación por las formas epistolares y en el tono jocoserio, como ligados a un «prosaísmo», generalmente con valoración crítica negativa. Las conclusiones muestran las razones de este rasgo, su coherencia con las formas poéticas elegidas y su base en los cambios ideológicos que marcan la época, para proponer una relectura histórico-crítica en clave positiva. Se cuestiona con ella la consideración del bajo barroco como una época de degeneración o de transición, aunque señalando la reelaboración de materiales previos y los aspectos vinculados a una incipiente ilustración.

PALABRAS CLAVE: Benegasi y Luján, epístola, jocoserio, prosaísmo, bajobarroco, poesía del siglo XVIII.

BENEGASI AND LOW BAROQUE POETICS: PROSAIC, EPISTOLARY AND JOCOSERIOUS CHARACTERS

ABSTRACT: We propose an approach to some of the components of the «bajo barroco» poetic through the work of José Joaquín Benegasi and Lujan (1707-1770). The analysis focuses on the professional dimension of the author, in his fondness for epistolary form and «jocoserio» tone, as linked to a «prosaism», usually with negative writeup. The findings show the reasons for this trait, its consistency with chosen poetic forms and based on the base on the ideological changes that mark the time, to propose a historical-critical rereading in a positive key. We discuss the consideration of the low baroque as a period of degeneration or transition, although noting the reworking of previous material and aspects related to an emerging «ilustración».

KEYWORDS: Benegasi y Luján, epistle, jocoserious, prosaism, low baroque, eighteenth century poetry.

Para Sebold y su peculiar concepción de clasicismo y neoclasicismo, Benegasi no pasa de la categoría de «poetastro» (2001: 61). Calificativos aún peores se le adjudicaron a Góngora. Nada más lejos de mi intención que tratar de equiparar a ambos autores. Sí vale el recuerdo del cordobés para una reflexión acerca de los cambiantes criterios de la crítica y la dinámica en la conformación del canon, mejor dicho, de los cánones sucesivos que hemos ido conociendo. Los que se mueven dentro de la ortodoxia de la preceptiva clásica o los apoyados en una postromántica concepción de la sensibilidad y su expresión mantienen la tendencia a excluir de sus parnasos a quienes profesan otra poética. Cuando los criterios se mezclan, los anatemas suelen ser mucho más atroces y ciegos. Eso ha ocurrido en gran medida con la poesía que sigue al esplendor de la estética altobarroca, ya desde que fuera pasto de programas de renovación en que se mezclaban, a veces con notorio desequilibrio, propósitos políticos y estéticos, como los que acompañaron a la instauración de una nueva dinastía. La misma actitud ilustrada en la que culminó el rechazo a los modos barrocos fue objeto de enorme desconsideración a partir de los dictámenes de Menéndez Pelayo. Sin embargo, su postura estética y moral ha sido ampliamente reivindicada por la que ha venido siendo la corriente dominante en la poética española de finales del siglo xx. ¿Puede darse algo parecido con la producción versificada de los antecesores de Jovellanos y Meléndez Valdés, herederos más o menos remotos de Lope, Góngora y Quevedo?

Lo cierto es que el extenso período que media entre la muerte de Quevedo y la de Eugenio Gerardo Lobo, entre la publicación del *Parnaso español* del primero y los *Orígenes de la poesía española* del marqués de Valdeflores, esto es, entre el ecuador del siglo xvii y el del xviii, ha permanecido entre espesas penumbras críticas, entre la condena abierta y el más desdeñoso silencio. Prácticamente desde sus contemporáneos, se abrió paso la idea de una degeneración identificada con la desmesurada y torpe imitación de la propuesta gongorina, incurriendo en lo que se ha llamado «ultrabarroquismo». El marbete sirve para arrasar cualquier intento de deslinde o de atender a lo que bajo él se agrupa, incluso cuando las contradicciones saltan en los superficiales intentos de definición. El propio Sebold, insistente usuario de la etiqueta de «ultrabarroquismo», da muestras de la incoherencia de uniformizar un panorama heteróclito. Sin transición ni matices el crítico americano junta en la misma frase y valoración «ultrabarroquismo» o gongorismo y «prosaísmo» (2001: 57), sin caer en la cuenta de la distancia que media entre ambos términos, sobre todo, tal como quedan simplificados en estas (des)calificaciones. Volviendo a Benegasi, resulta llamativo que para caracterizarlo como «poetastro ultrabarroco» Sebold cite versos como los siguientes:

En un siglo en que florecen
con tanto acierto las ciencias
¿la poesía en que pecó,
que así los más la desprecian?
Necios críticos mordaces
[...]
han dado en pegar con ella.
Vuecelencia, por quien es,
como a dama la defienda,
y que reviva, señor,
que reviva, que está muerta. (*ibid.*)

He aquí, sin un ápice de retórica culterana, una muestra de explícita denuncia de una cierta decadencia, pero a su lado proliferan las afirmaciones sobre la altura de los poetas desde la segunda mitad del siglo anterior, con una sistemática referencia a Esquilache, Solís, López de Zárate, Cancero y Velasco o Salazar y Torres como referentes en un parnaso en el que, con cierta frecuencia, desaparecen los nombres de Lope y Quevedo, pero también los de Garcilaso, Herrera y fray Luis¹. Una síntesis se muestra en los versos con que el jesuita Luis de Losada elogia a Lobo, quien los incluye en su edición; tras enumerar a los *auctores* clásicos continúa afirmando que el alabado poeta, como superando a los modelos y ocupando su lugar, robó

a Garcilaso dulzura,
a Lope fecunda vena;
roba lo erudito a Mena
y a Camoes heroica altura;
roba a Salazar cultura,
inventiva a Calderón;
roba a Solís discreción,
a Zárate gentileza;
roba a Quevedo agudeza
y a Góngora elevación.²

Continuando una práctica ya consagrada en el siglo anterior (Ruiz Pérez, 2010), los poetas conforman en sus propios versos un canon en el que tienden a asentarse los autores recientes como continuidad, cuando no cumbre, de una tradición, y en ellos es posible apreciar, de forma explícita o implícita, algunos de los valores constitutivos de una poética y aun de una estética, muchas veces construida a través de oposiciones y polémicas, y éstas en gran medida perfilan, en sus juicios y en las actitudes que provocan, el desarrollo de unas prácticas de escritura a las que conviene atender enmarcándolas adecuadamente en su contexto, el de un marco ideológico y el de una línea de producción, entre el horizonte compartido y los elementos de distinción del poeta.

Las valoraciones contemporáneas o muy cercanas en el tiempo pueden orientarnos en la búsqueda de una perspectiva. Benegas, por ejemplo, recibió duros calificativos en un ovillejo de José Francisco de Isla:

En este asunto hasta los brutos casi
han metido su hocico. Benegas,
aquel botaratón y aquel menguado,
copleto de los ciegos disparado,
aquel que en algún día, aunque me ladre,
un plato de gazofia dio mi padre
para que allí comiese,
porque de hambre pensó que se muriese,

¹ Una buena muestra del extendido eclipse de los principales referentes de la lírica áurea, consagrados en los casi contemporáneos *Orígenes* de Velázquez, se encuentra el *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* (1755) de Benegas, ahora con edición de Pedro Ruiz Pérez en PHEBO (http://phebo.es/sites/default/files/panegirico_de_muchos_envidiados_de_no_pocos.pdf), repositorio de ediciones digitales dentro del proyecto *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)*, FF12011-24102, en cuyo marco se inscribe el presente trabajo.

² *Obras poéticas líricas (...) corregidas y enmendadas las que antes estaban impresas y añadidas en mucho que hasta ahora no ha salido a la luz...* (Madrid, en la Imprenta Real, por don Miguel Francisco Rodríguez, año de 1738), pp. 243-244. Véase ahora la edición de Javier Álvarez Amo en <http://phebo.es>.

salió con modo recto
y disparó su cozo en un soneto.³

Nuestro autor había escrito, efectivamente ese soneto contra Fray Gerundio, conservado hoy manuscrito en la Bibliothèque Mazarine de París (Ms. 1918), y ello sería el motivo inmediato de la agria respuesta del jesuita, pero debió pesar en el fondo una discrepancia radical en la consideración de la escritura, pues nada tenía que ver el desenfado del «coplero» con el didactismo del reformador de costumbres. Más ajustada resulta la pintura del anónimo autor de *La Dulciada. Poema épico dividido en siete cantos* (Madrid, 1809), al descubrirlo cuando en el canto quinto atraviesa el Hades guiado por el mancebo Buen gusto:

También estaba Benegasi haciendo
de inventor de una nueva poesía.
Lloraba triste y suspiraba viendo
que nadie le imitaba ni seguía.
Benegasi es aquel numen tremendo
cuya arte y reglas fue su fantasía:
hizo un poema entero en redondillas
y puso la epopeya en seguidillas. (p. 38)

Las objetivas referencias sintetizan con bastante exactitud los rasgos de un poeta desbordante, con tendencia a saltar los límites del *aptum* por la vía del rebajamiento, del que la métrica («coplero» lo llamaba Isla) representa un buen síntoma, y el resultado es algo que se aproxima a la invención de «una nueva poesía».

Si no cabe ver en esa innovación la entidad de la propuesta gongorina que recibió igual denominación, sí que nos llama la atención sobre lo específico de una escritura y su sesgo respecto a la tradición precedente. Es a esa novedad o singularidad a la que hay que atender para penetrar en la poética de un autor que, si no el mejor lírico de su tiempo, es una figura sintomática de la situación de la poesía en las décadas centrales del siglo XVIII, tanto por su actividad editorial como por la estética de sus versos, alejados por completo del presunto ultrabarroquismo que se ha pretendido extender como signo de los tiempos. Ni en su práctica ni en las declaraciones de actitud poética más o menos explícitas en sus textos cabe ver algo remotamente relacionado con esa hipertrofia, por más que los elementos que maneja pertenecen en gran medida a la gramática poética del alto barroco o, de forma más precisa, de alguna de sus tendencias; más bien podemos observar en su poesía lo contrario, con una inclinación a lo que podemos seguir considerando prosaísmo, a condición de dilucidar de qué se trata lo que así denominamos y las razones de su vigencia. La propuesta que sigue es la de hacerlo a partir de un análisis de su trayectoria y del peso en ésta de dos elementos característicos, y hacerlo como una vía de aproximación a los rasgos de una poética, la bajo barroca, propia de un período que hay que dejar de considerar como de decadencia o de transición.

³ «Noticioso fray Gerundio de que le busca su autor, le participa su paradero como también los trabajos que ha pasado y repetidos tiros de la envidia que ha sufrido, tomado el hilo del siguiente ovillejo», recogido en el tomo IV de la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*, conteniendo *Varias piezas relativas a la obra* (sin pie de imprenta), p. 375.

VIDA LITERARIA

La biografía de José Joaquín Benegas y Luján no nos es pródiga en datos ajenos a los derivados de su escritura. Su perfil literario, en cambio, sí lo podemos recomponer con suficiencia, al menos en los datos esenciales para caracterizar su producción y enmarcar su obra, ya que en ella aparecen numerosos elementos referenciales y autorreferenciales para entender su desarrollo y sustentar su valoración.

Su vida se extiende entre 1707 y 1770. Nacido bajo el primer rey Borbón, alcanza a vivir hasta los años centrales del reinado de Carlos III. A través de casi tres cuartos de siglo, enlaza la deriva del barroco con los primeros pasos de una poética de corte neoclásico y elementos ilustrados. Formado en el legado de los novatores, se asienta en una sociedad que deja de atender a la trascendencia de raíz contrarreformista, para detener su mirada y su actividad en el mundo de tejas abajo, en el que se van conformando nuevos modelos de sociabilidad y de la actividad literaria que la acompaña y contribuye a darle forma, aunque no entre de lleno en las «razones del buen gusto».⁴ Su ocupación como magistrado es índice de la nueva orientación que, frente al modelo altobarroco, van a adoptar los hombres de pluma en el siglo XVIII. Son las relaciones entre los habitantes de la ciudad, codificadas en normas legales, las que van a centrar su actividad, pero también las que van a ofrecer materia para sus versos y claves para su estilo. La actividad legal le proporciona al escritor unas experiencias, un entorno y un marco de relaciones, de los que no se puede prescindir para alcanzar la especificidad de su obra.

Una base sólida para el desarrollo de la misma le viene dada por la condición de su padre, Francisco Benegas y Luján. Caballero de Calatrava y celebrado autor de entremeses (Tejero Robledo, 2010); su figura le proporcionó al hijo unos contactos iniciales con el mundo social y de las letras y unas referencias ineludibles para el inicio de su propia andadura literaria. De hecho, cuando en 1746, poco después de la muerte del progenitor, José Joaquín da a las prensas un volumen⁵ de obras poéticas conteniendo obras de los dos, padre e hijo, se hace muy difícil distinguir un perfil singular para cada uno de ellos, como se reconoce en el texto preliminar «El que da a luz estas obras al lector»: «El estilo se diferencia tan poco del de su padre, que casi no se diferencia, y por lo mismo resolví distinguirlos poniendo a lo escrito por don Joseph Benegas esta señal *». La similitud apunta a una tradición que arraiga en los años finales del siglo XVII, con muchos de los rasgos que caracterizaron la poética barroca y, a la vez, con notables cambios respecto al modelo trazado por sus figuras más señeras y representativas. El hijo no dedicó a las tablas cómicas tantos afanes y versos como el padre, invirtiendo la proporción de obra dramática y lírica en la producción de Francisco. En lo que sí coincide con él, además de en la combinación de ambos géneros, es en el rebajamiento de tonos y pretensiones que representa paradigmáticamente el auge del entremés frente al modelo de la comedia lopesca. José Joaquín rotuló la suya *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada «Llámenla como quisieren»*. Su autor ella lo dirá (s. a., con reedición en 1761), y el desenfado y el tono un

⁴ El ya clásico estudio de Hazard (1988) explora las manifestaciones europeas del cambio, concretadas en el caso español por Pérez Magallón (2002). El concepto de «buen gusto», como expresión última de los cambios epistemológicos, queda esclarecido en los estudios de Checa (1998) y Jacobs (2001). Una aplicación concreta al caso de Benegas y el género epistolar puede encontrarse en Ruiz Pérez (2013).

⁵ *Obras líricas jocoserias que dejó escritas el sr. D. Francisco Benegas y Luján, caballero que fue del Orden de Calatrava, gobernador y superintendente general de Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes y Molina de Aragón, del Consejo de Su Majestad, en el de Hacienda, regidor perpetuo de la muy noble ciudad de Loja, patrono de la capilla que en el real monasterio de San Jerónimo de esta corte fundó la señora doña Maria Ana de Luján, etc. Van añadidas algunas poesías de su hijo, don José Benegas y Luján, posteriores a su primer tomo lírico, las que se notan con esta señal *.* En Madrid; en la oficina de Juan de San Martín y a su costa; se hallará en su librería, calle de la Montera, donde se vende el *Mercurio*; año 1746.

tanto desmitificador se imponen desde esta primera muestra de ingenio, dominada por un componente burlesco (Mata Induráin, 2007) que es el que en gran medida caracteriza la práctica totalidad de su producción. Lo burlesco, como en el género entremesil en el que destacó Francisco de Benegasi, entronca con una de las más fecundas innovaciones de la estética gongorina⁶ y desarrolla lo que en ella hay de clave estética, de rebajamiento del tono y de recomposición del edificio de la poética clasicista. Y es en los registros propios de estos principios donde hay que insertar la escritura de nuestro autor.

Con ese discurso desarrolla una amplia y constante producción (Ruiz Pérez, 2012), que incluye no menos de 34 títulos entregados a la imprenta, varios de ellos con reediciones, lo que denota, como primera conclusión, un alto grado de aceptación por parte del público, pero también una insistencia notable por parte del autor, que no sólo escribe con regularidad, sino que con la misma frecuencia el mercado. A él ofrece obras de una reseñable diversidad genérica, de diferente entidad y con una variedad de formatos editoriales. Así encontramos, desde 1743 al menos, obras en prosa y verso, líricas y dramáticas, volúmenes de rimas de considerable extensión y un número crecido de pliegos, cauce de poemas de circunstancia y relaciones de sucesos, obras conmemorativas y festivas, de corte moral o místico, al menos en este caso presentadas así en sus títulos, aunque, como la mayor parte del corpus, impregnadas por un fuerte componente jocoso. Los títulos se suceden con bastante regularidad a lo largo de dos décadas, hasta casi alcanzar la fecha de su fallecimiento, aunque algunas circunstancias en el ocaso de su vida matizaron, como veremos, esta trayectoria. Lo que se dibuja en ellas es un perfil de profesionalismo bastante cercano al de los escritores que conforman la república literaria dieciochesca (Álvarez Barrientos, 2006), con un perfil muy distinto al del parnaso dibujado por Lope en el *Laurel de Apolo* y más cercano al de una parte de la galería que Cervantes embarcó en su poema satírico. La adscripción social de Benegasi y su vinculación a la magistratura sirvieron de equilibrio a esta profesionalización, liberando en gran medida al autor de escribir *pro pane lucrando*. Otras eran, pues, las motivaciones que guiaban su pluma y su comercio con la imprenta, donde sus obras iban creciendo en los brazos de la estampa. Su atención al gusto popular no se veía obligada a descender a lo populachero para garantizar su sustento. Hay que pensar más bien en un empeño de afirmación y de proyección social. La primera se manifestaba en una voluntad, ya que no de ofrecer la intimidad de sus sentimientos, de estetizar su vida y convertirla en escritura, como hace con frecuencia al arrancar de sus propias experiencias vitales el argumento de la obra. La proyección social, sin duda apreciable en su momento a tenor de cómo las prensas acogían incesantemente sus piezas, se refleja en primer lugar en esa presencia pública, que iba más allá de convertir en publicada su experiencia privada, justo cuando estas categorías comenzaban a deslindarse y a abrir un espacio en el organicismo precedente (Rodríguez, 2011). Muchas de sus obras son muestras de una voluntad de registro e intervención en la vida pública, como testigo y notario de los hechos, como aspirante al reconocimiento de los poderosos y como vocación de consolidar en sus versos un nuevo modelo de sociabilidad, la del hombre de mundo, curtido no sólo en academias, sino también en los salones y en la calle.

Tres hechos pautan la trayectoria vital del escritor, con recurrente presencia en sus versos y sus obras publicadas. Con continuas referencias en las portadas de sus obras, el cargo de regidor perpetuo de la ciudad de Loja debió de representar algo más que un timbre de prestigio social para el autor. Su presencia en la ciudad, por más que no fuera

6 Así lo ha estudiado con precisión Pérez Lasheras, a partir de dos trabajos fundacionales (1994 y 1995). Aunque el concepto de «burlesco» sigue operando en Benegasi, como en el título de esta comedia, es esclarecedor matizar esta pervivencia con la incorporación de otra noción muy repetida en los títulos de nuestro autor, lo jocoserio, cuya importancia estética ha sido estudiada por Étienne (2004).

muy continua, significaría una forma de alejamiento del entorno de la corte y sus ambientes literarios, salvada la distancia, sin embargo, por la frecuentación de la imprenta, ya que de los talleres tipográficos madrileños salieron la mayor parte de sus títulos con destino a unos lectores que debían de ser más los de la capital que las de la retirada población andaluza. Desde esa periferia, que era tan geográfica como cultural, la escritura de Benegasi se distancia de los modos estrictamente académicos y encuentra en la forma epistolar una vía para salvar la distancia y mantener sus relaciones humanas y literarias, al tiempo que un marco privilegiado para dar cauce a una poética en la que el comentario ligero acerca de elementos noticiosos, ofrecido a un destinatario cercano y con un tono coloquial, casi prosaico, como los hechos de que da cuenta, se convierte en un rasgo distintivo de su escritura, pero también de una poética de estos años que tiene en nuestro autor un representante destacado.

La viudedad, a la que el poeta se enfrenta en dos ocasiones, queda convertida en sus versos en motivo de reiterada alusión. El marco jocoso en que suele inscribirse limita considerablemente el dramatismo de la circunstancia, enmarcada, además, en la relación conyugal, que fija las relaciones amorosas en el doble orden de lo legal y de lo familiar. Lejos queda la tonalidad sentimental de la lírica amorosa desde la codificación petrarquista, tras verse desposeída de sus raíces humanistas, pero con una notable persistencia de argumentos y estilemas en la poética alto barroca. Incluso el registro elegíaco, tan propicio en la ocasión fúnebre, se ve difuminado, en medio de una serie de consideraciones de orden práctico, primero sobre las causas de la muerte, alejadas de cualquier aura de fatalidad:

En fin, faltó mi amada compañía,
mi bien, mi dueño y toda mi alegría.
Mas ¿por qué me faltó? Fieros rigores:
por andar ignorantes los doctores.

Sus tres días el uno, descuidado,
tuvo a la enfermedad por constipado,
con aquello de «Sude, y observemos»,
porque es toda su mira que sudemos.

Como en algunas cosas le advertía,
que era vivo decía;
y yo le respondí: «Según percibo,
tratando con usted no seré vivo».

Hizo la calentura retroceso,
para volver después con más exceso;
inflamose el costado
porque quiso el doctor echarlo a un lado.

Aquí, fray Juan, me falta la paciencia
y reniego de ciencia que no es ciencia,
porque, según por experiencia toco,
sólo se sabe que se sabe poco. (vv. 25-44);⁷

⁷ Salvo otra indicación, sigo el texto fijado para mi edición de *Composiciones epistolares* de Benegasi (2012), indicando sólo el número de versos. Los textos proceden del primer volumen lírico del autor, *Poesías líricas y jocoserias*. Su autor don José Joaquín Benegasi y Luján, señor de los Terreros y Val de los Yelos, regidor perpetuo de la ciudad de Loja, quien las dedica al excelentísimo señor marqués de Villena, duque de Escalona, conde de San Esteban de Gormaz, caballero del insigne Orden del Toison, etc (En Madrid; en la imprenta de José González; vive en la calle del Arenal; año de 1743); la grafía y puntuación están modernizadas.

avanzada la epístola, las atención se desplaza a la situación en que queda un viudo, en manos de su criada, tras pasar por lo concerniente a las implicaciones económicas de sepelio y herencia:

Todo el gasto puntual se satisfizo,
y el funeral se hizo
según mi genio, porque de este modo,
diciendo nada, se lo digo todo.

[...]

Cuentan que mi Vicenta
me dio poder, tan fina como atenta,
con ser así, que cuanto pago y lasto
va sin poder, y sin poder lo gasto.

Los míseros parientes
anduvieron bastante impertinentes,
porque se hallan de mí los expresados
ni satisfechos bien, ni bien pagados.

Toda desgracia sin cesar me alcanza,
sólo de ascenso tengo la esperanza,
sin recelar de la fortuna ceños,
porque nadie me gana en los empeños.

[...]

Con proceder modesto
ofrezco hacer un simple bien compuesto,
y, si en seguir la mística adelanto,
antes de un año me discurro santo.

Y discurrir se deja,
pues tengo por criada cierta vieja
de tan raras facciones,
que yo la llamo «quitatentaciones»;

a su vista se vence todo vicio;
ella es mi disciplina, mi cilicio,
mi ayuno, mi oración, mi contratiempo,
mi criada, mi mal, y todo a un tiempo. (vv. 109-144).

Sobre el dolor anímico se imponen los problemas que la nueva situación ocasiona y los modos al alcance para rehacer una vida, más alterada en su devenir práctico que los sentimientos del autor.

El molde epistolar y el matiz jocoserio con que aborda en más de una ocasión el asunto crean un nuevo espacio para el verso y preparan el advenimiento de un lirismo de una cotidianidad inmanente y del lenguaje cercano a lo prosaico que le dará cuerpo. Por otra parte, la temática de la viudedad, complementaria a la de una más desenfadada vida social, abre el abanico de esta poética a la aparición de un tono más personal o, por mejor decir, al ascenso a primer plano de una privacidad que ya no es sólo la de los sentimientos. Frente a la intimidad emergente con la introspección de base petrarquista, una experiencia como la de la viudedad relega su componente de pérdida (base del lirismo elegíaco) y se presenta como un estado, como una situación asumida sin desgarro. En los versos se presenta como parte de una experiencia humana, del hombre en el mundo, que puede compartirse con unos destinatarios cercanos. De este modo ofrece la posibilidad

de presentar sin las habituales dosis de patetismo y retórica una etapa del discurrir de la vida, en un registro poético ya muy alejado, por la vía de lo jocoserio, de la trascendente poética previa, acercándose a un distanciamiento que podrá convertirse por esos años, en la pluma de Diderot o de Moratín, en la base de una nueva estética, lo que consideramos propia y modernamente estética (Rodríguez, 2011).

En un plano similar cabe situar el estado final asumido por Benegas, tras profesar en la orden agustina. Como el cargo municipal, la condición de «canónigo reglar de nuestro padre san Agustín, del hábito de san Antonio abad» se convierte en una referencia que desde 1763 acompaña la recopilación de sus obras en seis tomos. También los versos del poeta dan cabida a las elucubraciones y dudas que le suscita la idea de dar semejante paso, justamente a raíz de su segunda viudedad. Lo racional y argumentativo de sus pasos le permiten convertirlos en verso epistolar, enderezarlo formalmente a un distinguido amigo y, en última instancia, hacerlos públicos en un pliego suelto, el *Papel que al señor D. Ignacio de Loyola y Oranguyen, marqués de la Olmeda, caballero comendador de Villarrubio de la Orden de Santiago y Procurador General, escribía su antiguo apasionado don José Joaquín Benegas y Luján participándole los motivos que ha tenido para venir a vivir en la Real Casa de san Antonio abad y de los que le asisten para resolverse a vestir el santo hábito de esta santa religión* (Madrid; en la Imprenta de Antonio Marín; se hallará en la Librería de don Francisco Manuel de Mena ...; 1763). La relación con lo divino, como ocurriera con la de la muerte y la pérdida, se presenta ajena a lo trascendente, pues no se plantea una conversión espiritual como la tematizada por Lope. La opción se evalúa en los versos de Benegas como una más de las decisiones prácticas que se presentan a lo largo de una vida. La decantación final por los hábitos queda así desprovista del aura de lo espiritual. Se trata de un estado más, como el de regidor de una ciudad de provincias. De ella no dimanará para los versos una actitud doctrinal y moral, sino que el reflejo de la anécdota se atenúa y se integra sin estridencia en el espacio de la voz poética, como parte de una verdad que es la del hábito, es decir, la de la vestidura que el poeta asume como una circunstancia sobrevenida y puede cambiar con cierta libertad individual. No hay conversión ni metamorfosis. Buena prueba de ello da el hecho de que una de las ediciones que muestra en la portada la condición del autor como «canónigo reglar de nuestro gran padre san Agustín, del hábito de San Antonio Abad» sea una reedición «aumentada y corregida» (Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano, 1763) del temprano volumen conteniendo la *Vida de san Dámaso (...), escrita en estilo jocoserio* (s. l., s. i., s. a.). Tras la nueva impresión se registran más títulos, con una llamativa presencia del tema de la muerte,⁸ pero en ellos predomina un tratamiento celebrativo, propio de poesía de circunstancias, por más que pueda aparecer en ellos un punto meditativo. Apenas una variedad en su registro, una más que añadir a la gama de paisajes humanos desplegada por la nueva sensibilidad, acorde con una sociabilidad en construcción y en camino de un espacio moderno del que también forma parte la poesía, pero en un modo cada vez más distante del asentado en la primera mitad del siglo XVII.

En la trayectoria autorial de Benegas, junto a la condición de escritor del padre, que debió de ponerlo en el camino válido, cobra un especial relieve la trama de relaciones de

⁸ Los casos más claros son los de dos pliegos: *Métricas tristes expresiones que a impulsos del mayor sentimiento en la llorada muerte de la reina madre, nuestra señora, doña Isabel Farnesio, dignísima de inmortal memoria, escribía frey don José Joaquín Benegas y Luján...* (En Madrid; en la imprenta de don Juan Lozano ...; se hallará en la librería de Gómez ...; 1766); y *A la sensible muerte del excelentísimo señor (excelentísimo en todo) duque de Medina-Coeli, caballero mayor... del insigne Orden del Toisón... escribía frey don José Joaquín Benegas y Luján el siguiente soneto* [Madrid] Todas las obras de este autor, así en prosa como en verso, se hallarán de segunda impresión en seis tomos en la librería de Escribano ... [1768?]).

sociabilidad literaria. Para recomponer una parte sustancial de las mismas basta repasar los textos y paratextos impresos por nuestro autor, por los que desfila una amplia y selecta nómina de figuras clave en la constitución de la república literaria de las décadas centrales del siglo XVIII (Álvarez Barrientos *et. al.*, 1995), en franca consolidación de un campo literario con la práctica totalidad de los rasgos de la modernidad. Por lo que tiene de significativo del tránsito y por la condensación de componentes de esta red de vínculos socioliterarios, destaca el volumen que, hacia la mitad de su ciclo editorial, Benegasi dedicó a la muerte de su amigo fray Juan de la Concepción. Éste fue una figura descolante en el panorama contemporáneo de las letras, y no sólo de las sagradas. La intensidad de su labor y de su impacto le granjearon el nombre de «el Monstruo». Su presencia es muy abundante en los versos de Benegasi, precisamente en composiciones epistolares. En 1754 nuestro autor le dedica una *Fama póstuma*, y en sus no muy abundantes páginas encontramos, junto al del finado y su panegirista, una amplia serie de nombres cuya relevancia, al menos hoy, puede ser más social que estética. El hecho ya es significativo, y lo es aún más si consideramos la entidad de algunos de estos nombres, que salen de ese perfil. En primer lugar aparece el marqués de la Olmeda, otra de las presencias recurrentes en los versos de nuestro autor, como dedicatorio y destinatario interno de composiciones y aun títulos, como el *Papel que al señor D. Ignacio de Loyola y Oranguyen, marqués de la Olmeda, escribía su antiguo apasionado don José Joaquín Benegasi y Luján...* (1763), en bastantes ocasiones desdoblado en corresponsal, como en cierta forma ocurre aquí, pues a las alabanzas del noble responde y corresponde el promotor del volumen. Otro nombre destacado es el de José de Villarroel, que aparece junto al de Diego de Torres Villarroel, con quien tantos vínculos quedaban establecidos. Esta última figura, la más señera y celebrada de entre los creadores del momento, representa la relación más directa con un campo literario a medio camino entre la erudición de raíz clásica, desde el clérigo medieval al letrado moderno o al académico, y la comercialización de una escritura convertida en pasto de un público popular; sin duda, la sanción más acorde al propósito de Benegasi de celebrar al amigo difunto, pero también al proyecto de insertarse en ese nuevo parnaso conformado por la imprenta, visitada con tanta asiduidad.

Como muy bien explicita la portada del volumen, en él se incluye, junto a la *laudatio* póstuma y el coro de aplausos panegíricos, la edición de uno de los textos del fallecido trinitario, de forma que las páginas encierran la múltiple labor del crítico, del editor y del creador que celebra con sus versos la obra del colega. La contigüidad de las octavas de fray Juan y de Benegasi y de los sonetos y décimas del resto de poetas y versificadores convierte el volumen, en suma y emblema de una trayectoria que culmina y se aproxima a su punto de inflexión, en una etapa nueva en el desplazamiento del parnaso, de la república de los poetas al campo literario. Signo de los tiempos, a la alabanza acompaña una «científica» relación de las obras del autor desaparecido, una bibliografía que se desdobra en títulos impresos y papeles manuscritos. La lección de Tamayo de Vargas y de Nicolás Antonio había arraigado y se extendía a las bibliotecas de autor. Pero hay algo más que una vinculación a la erudición académica del momento, en tanto la bibliografía ajena le da pie a Benegasi para ofrecer la propia. Sin que ello suponga poner en cuestión la sinceridad del homenaje a quien debió de ser un buen amigo y un compañero de afanes literarios, parece evidente que Benegasi no desaprovechó la ocasión para compartir con el finado una nueva escaramuza en el empeño de alcanzar una consagración como autor. Más que una simple relación de parasitismo, el gesto apunta a un sentido colectivo, a una identidad de los *hommes de plume*, identificados a través de sus obras, la que se edita del amigo, las que se evocan en su bibliografía y las correspondientes a quien continúa una labor de escritura. La mera composición de versos no es la única actividad en que se despliega la

escritura. También está la edición y celebración de la obra ajena y, en no menor medida, la difusión de la propia.

Era práctica convertida en habitual en los textos de Benegas aprovechar el pie de imprenta o los espacios en blanco en la edición para dar cuenta de sus títulos publicados o, dicho con propiedad, para hacer publicidad de los mismos,⁹ con un ambivalente propósito que incluía el prestigio y la venta, el beneficio simbólico y el económico. El procedimiento se ennoblece en cierto modo y se sistematiza en la relación bibliográfica del volumen de 1754, y ello no sin un punto de contradicción que es menos de ambigüedad o de ironía que de franco desparpajo. Hilvanando con la reivindicación de fray Juan y el uso sistemático de su firma, sin recurso al pseudónimo, Benegas escribe e imprime:

Por haberme hecho algunos autor de cierto papel que aún no he visto, prevengo no daré jamás obra mía al público que no sea con mi nombre, y son las que hasta hoy tengo dadas a luz las siguientes:

— Un tomo de *Poesías líricas* (al que se aumentó una Carta que en estilo festivo escribí al Rmo. Concepción dándole noticia de cierto chasco que me sucedió en Loja).

— Otro también *Métrico*, en que se incluyen algunas obras de mi padre.

— La *Vida de San Benito de Palermo*, escrita en seguidillas, con los argumentos en octavas. En 4º los 3 tomos.

— La comedia burlesca cuya portada dice *Comedia que no lo es, intitulada Llámennla como quisieren, su autor ella lo dirá*.

— Otra carta en prosa y verso noticiando cierto sueño jocoso; supuse haberla escrito don Juan Antonio Azpitarte, porque se llamaba así el criado que entonces me servía de amanuense, y estaba toda de su letra.

— Otro romance burlesco con el motivo del cometa último que se dejó ver en esta corte. Lo publiqué con el nombre de Juan del Rosal.

— Estos libros y papeles se venden en la librería del *Mercurio*.

— El papel de *No se opone a muchos* y *Residencia de ingenios*, en prosa y verso, se hallará en casa de don Francisco Romero, frente de la del Excmo. Sr. conde de Oñate.

— La *Vida de San Dámaso*, escrita en redondillas, con otras poesías líricas, y entre ellas la *Descripción de la ciudad de Loja*. Es libro en cuarto; se vendía en la misma parte, pero ya se acabó la impresión.

— La *Carta escrita a cierta Señora Excma*, en prosa y verso, noticiándola varios sucesos políticos &c. se hallará donde este libro.

Advirtiéndole que, observando lo mismo que mi amigo el Rmo. fray Juan, en ninguno de estos papeles he puesto apellido que no sea de mi casa.¹⁰

De hacia finales de esa década es la impresión, posiblemente la segunda reedición, del opúsculo *El no se opone de muchos y residencia de ingenios*, y en su página final vuelve a

⁹ Se trata de una estrategia de claro origen editorial, movida por el *horror vacui* ante la página en blanco del impresor y la voluntad de publicidad del librero. Así queda reflejado, por citar una obra de nuestro autor, en la última página del pliego suelto *Romance heroico y glosa de una quintilla (...) con el motivo de la (...) pérdida de (...) doña María Amalia de Sajonia* (Madrid, 1760), donde el librero ha aprovechado los blancos para dar cuenta de su surtido. Benegas convierte esto en una práctica recurrente y *pro domo sua*, con reiteradas relaciones de su producción. La conservación de volúmenes facticios agrupando algunos de sus impresos menores (como el U-10514 de la BNE, con piezas de otros autores) puede considerarse indicio del éxito de esta práctica literario-comercial.

¹⁰ *Fama póstuma del Rmo. P. Fr. Juan de la Concepción (...) Escribála en octavas don José Joaquín Benegas y Luján, regidor perpetuo de la ciudad de Loja (...)*, Madrid, imprenta del *Mercurio*, 1754, pp. 65-67. Modernizo grafía y puntuación.

ofrecer un listado de sus obras. La operación se había repetido ya, a sólo un año de la *Fama póstuma*, en el *Papel en prosa y diferentes metros celebrando los sobresalientes talentos, elevadas prendas y acertadísima conducta de nuestro soberano. Escribíale al señor marqués de la Olmeda, comendador de Villarrubia de Ocaña, en la Orden de Santiago, etc., su antiguo apasionado don José Joaquín Benegasi y Luján, señor de los Terreros y Valdelosyelos, regidor perpetuo de la ciudad de Loja* (En Madrid; por José Orga, 1755); el listado en este caso es más completo y sistemático, para acabar con una precisa indicación:

ÍNDICE DE LAS OBRAS YA IMPRESAS DEL AUTOR

- Un tomo *Lírico*, añadido a la segunda impresión.
- Otro, también *Métrico*, en el que se incluyen algunas obras de su padre
- Otro: *Vida de san Benito de Palermo*, dividida en cantos, escrita en seguidillas y con argumentos en octavas
- Otro: *Vida de san Dámaso, en redondillas, en estilo joco-serio*, con otras poesías líricas.
- Otro: en octavas, *Fama póstuma de rmo. padre fray Juan de la Concepción*.

PAPELES SUELTOS

- *El no se opone de muchos y residencia de ingenios*, que publicó con el nombre de don Joaquín de Paz.
- Otro, con el de don Juan del Rosal, burlesco, con el motivo del cometa que se dejó ver en esta corte.
- Otro, con el de Juan de Azpitarte, amanuense del autor, sobre cierto sueño; está en prosa y diferentes metros.
- Otro, al excelentísimo señor marqués de la Ensenada.
- Otro, a dicho excelentísimo, sobre pretensión particular.
- Otro, al señor conde de Valparaíso, sobre lo mismo
- Otro, con motivo del terremoto
- Otro, a la reina nuestra señora.
- Otro, con motivo del concordato.
- Otro, a la muerte del excelentísimo señor duque de Alburquerque
- Una carta escrita en verso a cierta señora excelentísima, noticiándola de varios sucesos políticos; se dio a luz con el nombre de don Joaquín Maldonado.
- La comedia burlesca intitulada *Llámenla como quisieren etc.*
- Otro: *Baile del amor casamentero*.
- Otro: *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos*.
- Otro: *Respetuosa súplica a la reina madre nuestra señora*.
- Otro: *Rasgo métrico* en la muerte de nuestro católico monarca don Fernando VI, que está en gloria.

De los cinco tomos, se hallarán los cuatro que han quedado en la librería que fue del Mercurio, calle de la Montera, y [de] la comedia burlesca y los demás papeles darán razón en las dos librerías que se vende éste.

Los listados dan cuenta de una amplia y variada producción, con perceptibles líneas temáticas y genéricas de coincidencia. Pero sobre todo dan cuenta de una agudizada conciencia de autor, plena de criterios comerciales. Las referencias incluyen, con los títulos e identificaciones, indicaciones formales y, al final, una precisa localización para la compraventa. Reclamar la autoría de las obras escritas con pseudónimo, entre las más

tempranas, es una prueba más de esta voluntad de reivindicación de sus textos y de una recapitulación de su producción completa cuando está muy cerca de ofrecer una reedición agrupada en seis tomos. Lo mismo sucede con los esfuerzos para incluirse en la institución literaria, ya desde la inclusión de un parnaso de poetas en su primera obra, *El no se opone de muchos* (licencia de 1739 y dos reediciones) y en el *Panegírico de muchos* (1755), que complementa con la irónica autocrítica de *Benegasi contra Benegasi* (1760), donde se hallan presentes rasgos de epistolaridad y humor característicos del conjunto de su obra. Signo de los nuevos tiempos, la imagen orgullosa y resaltada del autor, que completó con la inclusión de un retrato, ya de clérigo, en la edición de sus *Obras métricas*, se muestra unida a la reivindicada frecuentación de la imprenta, índice de una bastante avanzada profesionalización del escritor, a la que hay que adscribir, entre otras causas, algunos de los rasgos de sus versos.

LO EPISTOLAR Y LO JOCOSERIO

La irrupción de la epístola en la poética del endecasílabo, de mano de la imitación horaciana, supuso ya en la pluma de Garcilaso un giro en la sentimentalidad petrarquista. El dolorido lamento amoroso y la queja a la dama fueron sustituidos por la reposada conversación entre amigos. Su nuevo abanico de temas, tan abiertos a la consideración de lo objetivo como a otros campos de la subjetividad, conllevó una desusada tonalidad y un «estilo / presto, distinto, de ornamento puro, / tal cual a culta epístola conviene».¹¹ El género traía unos nuevos aires clásicos y, con ellos, un giro en la lírica renacentista. La deriva hacia las formas de lo moral inscribió de lleno el género en la poética altobarroca, en una línea culta y conceptual, pero no culterana ni conceptista.¹² Los tercetos de Fernández de Andrada y la abundante producción de los Argensola ofrecieron unas muestras señeras, pero, vinculadas a una fuerte ética estoica y una epistemología de lo trascendente,¹³ su desarrollo se hallaba muy limitado, máxime cuando en estos autores se había alcanzado una cumbre difícil de superar. Lo que sí perduró de ellos, junto a la vigencia del género, fue un ejemplo de lengua poética cercana a lo coloquial, impermeable a las formas extremas de la imitación gongorina y, al tiempo, de los excesos del ingenio conceptista. Cuando el neoestoicismo pierde peso ante una visión más mundana, y la ciencia de la naturaleza va sustituyendo la trascendencia y la analogía por la experimentación y la cuantificación, lo moral pierde peso. Iniciado este proceso en los reinos hispánicos con el impulso de los novatores en las décadas finales del XVII, el siglo siguiente, tras el asentamiento que sigue a la guerra de sucesión dinástica y con el aire de los nuevos tiempos, incorpora una mundanidad antes desconocida. Mientras las antiguas academias se oficializan o se convierten en salones, el galanteo pasa a regir las relaciones entre los sexos (Martín Gaité, 1972), y, lo mismo que el amor de base caballeresca y petrarquista, se diluyen los viejos temas.

La sociabilidad emergente no sólo impone nuevos usos. Con ellos llegan temas y motivos antes ajenos a la poesía. Con el moderno tono de las relaciones humanas y sociales también aparece un nuevo lenguaje, ligado a formas de comunicación más cercanas.

¹¹ Garcilaso de la Vega, «Epístola a Boscán», vv. 5-7.

¹² Hay un completo panorama del género en el período áureo en López Bueno (2000); puede complementarse con Lara Garrido (2009); de manera más específica, véase Ruiz Pérez (2000).

¹³ Antes de la visión científica de la realidad basada en la reducción de la naturaleza a su base matemática a partir del conocimiento empírico Foucault (1971) destaca una concepción del universo basada en la analogía, que sustenta por igual la concepción religiosa como la poética de la metáfora; en ambos planos la esencia es un sentido de la trascendencia, por la que se descubre una realidad más elevada tras el equívoco de las apariencias.

En este marco la epístola cobra un aire nuevo. Lo conversacional se convierte en coloquial, y la llaneza antigua deja paso a las maneras dieciochescas, entre la frivolidad y el majismo. La cotidianidad se mueve a ras de suelo, entre las habitaciones de la casa privada, cuando la separación de lo público va asentándose, y con ella unos valores muy diferentes a los anteriores, tanto en lo estético como en lo tocante a comportamientos y costumbres. El género clásico se adapta, generalmente con su trasvase al octosílabo, a los cambios y, como en la métrica, se acerca al modelo de la carta, la precaria forma de escritura que sustituye a la conversación entre amigos y compañeros de salón. La distancia es ahora una mera excusa para trasladar al verso el tenor de la charla, fijándose en sus sílabas un aire híbrido entre la oralidad y lo escrito, pero despojado éste de cualquier acercamiento a la sublimidad, de pretensiones de trascendencia. Su rápido paso a la imprenta y el mercado hace restallar las fronteras entre lo privado y lo público, hasta diluirlas en un discurso donde la intimidad se difumina, la verdad se deja en suspenso y la convencionalidad, apoyada en los motivos y facetas más cotidianos, se convierte en la base para el despliegue de la ingeniosidad. Más allá de los procedimientos retóricos codificados en el siglo anterior, el ingenio dieciochesco, aunque sigue explotando esas formas, se traduce en una actitud de desenfado y de mundanidad, un *esprit* que sin depurarse en «buen gusto» caracteriza a quienes descuellan en salones y tertulias. Al otro lado de sus paredes, la epístola en verso y publicada en volúmenes y pliegos *ad hoc*, proyecta a los lectores el ambiente mundano, la moderna mirada surgida tras la «crisis de la conciencia europea» y destinada a considerar la teatralidad de la vida no para pasar de la apariencia a la trascendencia, sino para gozar del juego que a ella viene ligado. La distancia entre los corresponsales y la posibilidad misma de la correspondencia alimenta el juego, para convertir las relaciones en la posibilidad del floreo verbal. Desprovista de mensaje sólido que transmitir, la palabra poética apunta a una primaria forma de autonomía, cobrando valor en su mero despliegue, en el atenuado brillo que aporta para adornar las relaciones sociales, el nuevo aire de mundanidad.

Ya Góngora planteó este giro en la poética, y desde fechas muy tempranas. El programa implícito en la letrilla de 1583 («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») maduró en esas otras composiciones mayores que son sus fábulas burlescas, donde elevó este carácter a categoría estética (Pérez Lasheras, 2011). La crítica, deslumbrada por la altura de las *Soledades* y los ecos que generó, no ha prestado mucha atención al fruto de esa otra semilla. Sin embargo, significó la parte más fecunda del gongorismo, la que rompió el callejón sin salida de la imitación culterana y acercó la poesía al giro neoclásico e ilustrado, que, sobre todo, este último, devolvió a la epístola (Jovellanos, Meléndez Valdés, Moratín...) su lugar de privilegio, eso sí, cargada ahora de ideas filosóficas, las mismas que comenzaron a florecer del humus de novatores y científicos en el cambio de siglo. Hasta llegar a aquel punto, y también con lo epistolar como cauce especialmente propicio, la poética bajo barroca despliega una actitud a la que no se ha prestado suficiente atención crítica, pese a tener componentes de epistemología, moral y estética. Porque lo jocoserio, y a ello me refiero, comporta todas esas facetas, bien que en un plano por completo ajeno a la trascendencia, pero es que esa superficialidad, la de la materia, la de la sociabilidad del momento, es una manera de concebir la realidad, de situarse ante ella y de expresarla, más con el ingenio que con la sensibilidad. Adelantándose a otros pasos de sus obras en los que responde a las objeciones sobre la actitud jocosa, en su primer volumen (*Poesías líricas y jocosas*, 1743), tras mostrar desde el título la conciliación de lo que para él no representa contradicción, Benegasi ya deja dos textos de explícita poética y defensa de su mirada, situada en un territorio intermedio entre dos formas de didactismo, el de la contrarreforma y el de

la ilustración. De un lado responde en quintillas «A uno que decía, por tirar al autor, que sólo era bueno para lo jocoso» (pp. 187-188), poniendo en solfa en este caso la poética de la dificultad docta que da en oscuridad. De otro, dedica un romance a lo que el «Índice» simplifica como «Escusándose de escribir en serio» y el rótulo introductorio explicita con detalle: «Cuando salió cierto libro místico le aconsejó un sujeto escribiese alguna obra seria y dilatada, cuyo asunto fuese reprehender varias costumbres no buenas, y el autor se excusa por los motivos que da»; si no muy detallados, estos motivos son contundentes:

Obra seria y dilatada
que yo escriba me aconsejas,
sabiendo que no me gustan
ni las largas ni las serias.
Todo el mundo es mojiganga,
es tramoya y es comedia;
pues donde estamos de burlas
¿como puedo estar de veras?
La discreción y lo heroico
ni se busca ni se premia;
pues ¿a título de qué
me he de quebrar la cabeza?
Son píldoras los consejos,
todo malo los desdeña,
y, así, para que se pasen
los doran y los platean.
Doy un baño a mis verdades
con las que llaman chufletas:
la pimienta por adentro,
el azúcar por afuera.
El corregir las costumbres
pide maña, pide flema:
son las culpas vizcaínas,
quiero decir que son tercas.
[...]
En fin, vamos al asunto:
mi genio sólo me lleva
a una chufleta una vez
y otra vez a una chufleta.
Denos, pues, el gran Loyola
puesta en metro la Cuaresma,
que Benegasi no quiere
perder las Carnestolendas. (pp. 49-51).

La referencia final al ciclo litúrgico contrapone la actitud despreocupada, aunque no exenta de zumba, del compromiso con lo doctrinal o el sentido práctico de la literatura. A la vez, el componente de carnavalización apuntado nos recuerda el papel determinante de la máscara burlona, que rehúye tanto la seriedad como lo personal e íntimo. Atrás quedan, pues, los rasgos característicos de las poéticas petrarquista y altobarrocas, identificadas con el paradigma del género; el camino de Benegasi para el verso es otro. No es una

forma de lirismo en el sentido más general;¹⁴ quizá tampoco lo sea en sentido estricto. Sin embargo, se trata de una forma que no tiene por qué estar alejada de la poesía, Eso sí, de una forma particular de poesía, la que tiene que ver con la sonrisa,¹⁵ entre el tremendismo de los infiernos (de las pasiones, los celos, la angustia existencial o religiosa) y la placidez celeste (o del idilio arcádico), entre la exaltación épica y la risa carnavalesca.



Lo jocoserio une los dos extremos, tiende un puente entre ellos para crear en la mixtura un espacio diferenciado, el que el hombre necesitaba para reconocerse a sí mismo en el camino de la modernidad, entre los rigores de la contrarreforma y los preludios de la declaración de los derechos humanos, entre la teología y el rigor científico. Esta poética descubre un mundo habitable, abierto a la sociabilidad, susceptible de ser expresado y conformado con un lenguaje sin pretensiones, más allá de la voluntad de obtener un cierto brillo en las relaciones sociales o hacerse tan gustoso al público como para permitir al autor labrarse un lugar en la sociedad y encontrar un modo de subsistencia a través de la escritura. No será una poesía para estremecernos o emocionarnos, pero sí para ofrecernos un espacio de cierta reconciliación con el mundo, donde un sentido de la moderación se impone, no sin una punta de cinismo como para compensar el exceso de moral estoica que ata el hombre a unas formas severas de comportamiento. Como el vestido y los gestos dieciochescos, la poesía se relaja, desciende unos peldaños y se sitúa en la calle y el salón, entre ambos, como esa ventana desde la que contemplar con una cierta benevolencia la

¹⁴ La lírica no gozó de un estatuto teórico claro en los siglos asentados en los cimientos del petrarquismo (Guerrero, 1998; Vega y Esteve, 2005), mientras articulaba en torno a la expresión del yo íntimo o moral las posibilidades de su discurso, que sólo muestra indicios de cambio a partir de la transformación en la noción misma de sujeto o persona, entre la crisis religiosa (Boer, 1998) y los albores de la burguesía. Los cambios en nuestras letras requieren de un análisis más preciso y, a la vez, más amplio y articulado que el ofrecido por Sebold (2003). Sí puede ser útil para enmarcar la reflexión sobre estos cambios la aproximación de Maulpoix (1989).

¹⁵ Perfectamente ilustrativa es la que aparece en el rostro del poeta en el retrato que adorna sus *Obras métricas* [¿1760?].

vida ciudadana que discurre ante los ojos, una vida en la que apreciar las pequeñas cosas y reducir a su nivel las que se presentan con aires de tremendismo.

Hablamos de la seriedad del juego, cuando lo jocoso se alza a actitud vital, a auténtica visión del mundo, la que corresponde a una época que conoció la empresa de desenmascaramiento de mitos por Feijoo, tan alejada del desengaño altobarroco; la que acogió la sátira burlona de Isla contra la rimbomba de la predicación; la que encontró en el chichisbeo una ventana a la asfixiante atmósfera del código de la honra; la que miraba las tradiciones teatralizadas a través del prisma del sainete; la que vio florecer el género chico, mientras la zarzuela se presentaba como alternativa a la ópera. Son los registros de lo epistolar y lo jocoserio, aquellos en los que se mueve una parte sustancial de la poesía de Benegasi y desde la que debemos mirarla para acercarnos a su significado y encontrarle un lugar, no sólo en la tradición literaria, sino también en la construcción de una sensibilidad, pues en ella podemos hallar algunas de las raíces que hoy conforman nuestra postmodernidad y que no quedan resueltos con los habituales anatemas.

UNA MIRADA CRÍTICA

Lo que encontramos en obras como la de Benegasi es una estética que va más allá del barroco, mejor dicho, que avanza a partir de las posiciones del alto barroco, una poesía que se mueve en un territorio diferente, pero, eso sí, conformado con los materiales resultantes de la lenta erosión del edificio precedente. En sus versos, como buen termómetro de esa práctica, alienta la lección lopesca y su modo de acercarse a los sucesos y objetos cotidianos y hacerlo con un lenguaje sin altisonancias; en ellos perdura la mirada distanciada de Quevedo, bien que sin su acritud; allí encontramos lo burlesco gongorino como modo de atemperar el desgarro de sátiras y jácaras. Se trata de una combinación novedosa a partir del común sustento en el ingenio de los maestros precedentes. Un nuevo territorio para la poesía que nuestro autor se lanza a explorar y a explotar con ansia, con un incansable comercio con la pluma, fruto de una voluntad de pasar por el tamiz del verso cualquier forma de la experiencia social. En sus epístolas, al calor de la comunicación amistosa, con el desenfado propio de una intimidad publicada, hallará amplio cauce para ello.¹⁶ Así podemos apreciarlo en los cuatro volúmenes líricos de cierta entidad que dio a la luz, comenzando por lo que debió de ser su segunda obra publicada, las *Poesías líricas y jocoserias* (1743), a las que seguirían las *Obras líricas jocoserias que dejó escritas el sr. D. Francisco Benegasi y Luján* (1746), con un importante añadido de composiciones del hijo; tras ellas aparecería el volumen de *Poesías líricas, y entre éstas la Vida del glorioso san Dámaso* (1752), para recoger muchas de sus composiciones en la última entrega lírica de entidad, las *Obras métricas* (¿1760?). En todos estos libros Benegasi mantiene la misma *dispositio*: un número redondo de sonetos, varias composiciones en octavas (generalmente con carácter epigramático), una amplia serie de romances y un variado y extenso bloque final de composiciones líricas octosilábicas: quintillas, coplas, redondillas, décimas y seguidillas. En muchos casos los poemas breves, desde el soneto a la décima, sirven a modo de billete o pequeño envío epistolar, en una amplia variedad de situaciones, pero la forma de carta encuentra cauce privilegiado en los romances, sin diferencia de uso entre las cuatro entregas editoriales.

Pero, antes de volver sobre ellas, un breve repaso al conjunto de la producción de Benegasi confirma la inclinación del autor (y, hemos de generalizar, de la poesía del momento)

¹⁶ Remito de nuevo a Ruiz Pérez, 2012 y 2013 para concretar el papel de lo epistolar en la obra de Benegasi y completar la visión panorámica de su producción impresa.

a lo epistolar, que da forma a un tercio de los títulos publicados. De 34 obras (incluyendo los citados libros de poesía, una comedia, dos vidas de santos, algunas composiciones panegíricas y textos en prosa), al menos 10 del surtido de piezas tipográficas menores tienen forma de carta, ostentando 7 de ellas esta condición ya desde la portada. Es el caso de la *Carta en prosa y en diferentes metros, en la que se incluye un sueño breve* (¿1744?, 16 pp.), de la *Carta en respuesta de otra, que le había escrito un amigo noticiándole cierto desengaño de una parienta* (s. a., 14 pp.), *Al señor don Juan Francisco Gaona y Portocarrero* (¿1754?, 16 pp.), el *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi, escrito a un amigo* (1760, 28 pp.), la *Carta instructiva, moral y erudita, en prosa y metros diferentes* (¿1760?, 80 pp.), la *Carta segunda de las instructivas, morales y eruditas* (s. a. 48 pp.) y el *Papel (...) al señor D. Ignacio de Loyola y Oyanguren, marqués de la Olmeda* (1763, 24 pp.). A ellos se le suma en la forma epistolar el *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* (1755, 48 pp.), la *Respetuosa súplica (...) a la reina madre* (s. a., 16 pp.) y el *Papel en prosa y diferentes metros celebrando los sobresalientes talentos, elevadas prendas y acertadísima conducta de nuestro soberano* (¿1760?, 24 pp.). Como puede apreciarse, el verso aparece como una constante de esta modalidad, como molde exclusivo o en forma de prosímpro. La insistencia y sistematicidad apunta al valor de esta modalidad pragmática, formal y estilística que supone la epístola y su capacidad para la variedad temática.

Aunque la métrica de las epístolas queda unificada en cierta forma por la sistemática renuncia a los moldes canónicos del género en los siglos XVI y XVII, con los clásicos *sciolti* y los consagrados tercetos, se impone la heterogeneidad en torno a la elección de distintas modalidades para canalizar el discurso y articularlo en agrupaciones estróficas. No falta una representación del endecasílabo, con el barroco ovillejo (eso sí, rebajando con sus pareados la tendencia a lo sublime de la silva), pero las formas hegemónicas parten de la tradición castellana, sumando al dominante romance ejemplos de cartas en décimas y, sobre todo en los casos más chuscos, en seguidillas. Sin un estricto sentido del decoro o *aptum*, puede apreciarse una cierta acomodación entre la elección métrica y la materia del poema-carta, ordenando en parte su enorme diversidad de asuntos, que incluyen noticias y disputas, peticiones y envíos, intercambios sociales y comentarios literarios; como en el apartado anterior, se hace sistemática una omisión: la de los temas convencionales en el género en el siglo precedente, incluyendo las materias morales horaciana y barroca y la modalidad amorosa a la manera ovidiana, cercana a la elegía. Los desarrollados son todos asuntos más o menos triviales, ligados a las convenciones de una vida social propia del salón o la tertulia, con leves ocasiones para el galanteo y otras formas de juego entre los sexos, sin faltar los tópicos misóginos o gestos de tercería. Sirvan de ilustración los siguientes asuntos, desplegados en metros diferentes y extraídos de diferentes volúmenes. De la edición de 1743 son los sonetos «Da cuenta a un amigo de la indisposición de un conocido» y «Ofrecimiento repentino y burlesco viendo el cofre de ropa de un amigo», los romances «Hablando con su médico» y «Dando las gracias a una señora que le había regalado unas ligas», las décimas «En nombre de un caballero a una dama nada igual» y «A una que estaba tratada de casar con un escribano», las quintillas «A la mujer de un guitarrista en ocasión que estaba para querellarse de su marido» y los ovillejos «Viaje que hizo de esta corte a la Alcarria». En el volumen de 1746 encontramos el romance «A cierto excelentísimo con motivo de haber pasado a verle el autor, y enviarle a decir su excelencia no le recibía por estar ocupado, pero que, en la inteligencia de que deseaba complacerle, dijese por escrito lo que se le ofrecía» y «Otro a la señora marquesa de N. a fin de que se interpusiese con su marido para que facilitase la cobranza de cierto crédito». Hacia 1760 cabe fechar el tomo en que aparecen el soneto «Remitiendo unas quintillas», las octavas «Al haber llovido con abundancia estando haciendo unas rogativas al mismo fin», las

décimas «Enviando a un caballero de la ciudad de Loja una caja de ciruelas de Marsella para que se purgase», las redondillas «Llenándosele la casa de agua por las muchas goteras que tenía» o el romance «Oyendo cantar a una señora de especial voz y de preciosa cara». Incluso en las formulaciones más abreviadas, contenidas en los índices y recogidas aquí, se aprecia el detallismo de la contextualización, con el valor de los rótulos para mantener el funcionamiento de una poesía de ocasión cuando ésta se aleja del escenario en que surgió para situarse en la comunicación diferida propia del libro impreso y la lectura individual por quien ya no es el destinatario real de la composición o, mejor dicho, de los destinatarios, ya que el marco comunicativo se expande siguiendo por igual el despliegue de unos usos sociales y la deriva de una poética que rehúsa el principio de unidad y se complace en la *varietas*.

En torno a ello se teje la variedad de destinatarios, en una trama que se inscribe dentro de ese marco de relaciones, de redes de sociabilidad, donde las distintas caracterizaciones (el contertulio, la amiga, el familiar, el noble con rasgos más o menos propios del mecenazgo, el rival o compañero en la república de las letras...) se unifican en un cierto matiz afectivo, que erige lo amistoso en eje de la relación entre los corresponsales. La diferencia respecto al modelo horaciano (con el amigo como *dimidium animae*) pasa por esa forma de ligereza que puede confundirse con la frivolidad y se equipara en este campo de relaciones con el chichisbeo en las amorosas.

La expresión epistolar poética se torna, así, un campo propicio al juego de las convenciones, también las sociales y literarias, pasando de las distintas modalidades pragmáticas (envío, petición, noticia, demanda, burla jocosa...) a un dominante tono jocoso, que no sólo marca el género, sino una parte muy importante de la estética bajo barroca (Étienne, 2004). Sin duda, se encuentran manifestaciones extremas, como en la «Chamberga dando a un amigo cuenta (y no parte) de las almorranas que padece», que cierra el volumen de 1743: a la bajeza del asunto corresponde un destinatario neutro, sólo marcado por el vínculo de la amistad, y un tono jocoso que tiene en los recursos conceptistas y en la métrica de seguidillas sus manifestaciones más claras, sin que falten las justificaciones por un estilo rebajado y hasta vulgar:

Inocente padece
mi pobre globo,
y tanto que no hay forma
de que abra el ojo.
Me duele
el que a ellas me las lleguen;
no espante,
pues, en fin, son mi sangre.
Porque estoy gordo quiere
mi matasanos
sangrarme, que es el modo
para no estarlo.
Contempla
que del caso es la vena,
teniendo
el daño en el trasero.
La claridad que gasto
no me la riñas:
ella es voz propiamente

castellanita.
 Los cultos
 (que yo conozco algunos)
 me inquietan,
 pero di que la muerdan.
 Pinta en una chamberga
 León cierto caso
 nada limpio y nos pone
 «mama» bien claro.
 Sin esto,
 dijo Góngora «cuerno»;
 notoria
 es la voz en sus obras. (pp. 276-277)

También hay casos en que una materia susceptible de cierta dignidad (asuntos médicos, de academia o, incluso, religiosos) se rebaja hasta un aire desenfadado, de juego, con el tono de una intrascendente cotidianidad, como la reflejada en la carta en romance «Remitiendo unas morcillas», también del volumen lírico más temprano. Si bien no escasean los ejemplos de composiciones similares entre los poetas de un siglo atrás, con Góngora como representante señero, lo sistemático de una práctica nos da indicios de su valor como emblema de una estética, tan personal como de época.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN

Lo que menos parece interesar de Góngora y su legado a un autor como Benegasi es lo relacionado con la poética cultista, sobre todo cuando se estereotipa en sus rasgos más externos y se complace en la acumulación. Nada de ello tenía sentido en un horizonte de comunicación poética muy alejado del mantenido por el autor de las *Soledades*. Frente al hábito del cordobés, la sistemática materialización de sus versos en moldes de imprenta revela en Benegasi, como en un número creciente de autores a partir de la segunda mitad del siglo XVII, una concepción de la poesía cada vez más ligada al mercado editorial. Si ello no significa necesariamente escribir por dinero, sí implica la atención a los lectores, a sus gustos y a sus claves de intelección, en ambos casos ligados a un horizonte vital que incluye convicciones y valores, una epistemología y una moral (de *mores*, costumbres). Y en ese horizonte destaca el desplazamiento operado a partir del modelo más cerradamente contrarreformista y de la noción de arte y poesía que lo acompaña. Por esta razón, tampoco interesaban de la poética altobarroca otros elementos distintivos. Ya no tenía cabida el sentido de la trascendencia (ya fuese católica, ya fuese de raíz platónica o epicúrea), una visión de la realidad apoyada en la episteme de la analogía (Foucault, 1971), plasmada poéticamente en la metáfora y sublimada por Gracián, al elevar la agudeza a dimensión filosófica. En el mundo nacido del *Novum organum* de Bacon, los experimentos de Gassendi o la formulación matemática de Newton tal visión de lo real tenía una cabida en progresiva disminución. También ocurría así del lado de la sociabilidad, con unos modos alejados de la etiqueta aristocrática que tenía en la honra su emblema, como pervivencia de las bases caballerescas de un modelo social. La urbanidad protoburguesa y las normas del *goût mondaine* se orientan por intereses distintos y atienden a otra realidad, pero sobre todo lo hacen con otra actitud, exigida también para un discurso como el de la poesía.

En ella el ingenio mantiene su vigencia, pero ahora como un signo de distinción, no de distancia, en un marco social y un incipiente mercado caracterizados por lo inmediato, no como espacios para el despliegue de la voluntad doctrinal o los ejercicios de erudición. Es lo cercano y tangible lo que ocupa la centralidad, no lo situado en un más allá temporal o metafísico. Con la recuperación científica de la materialidad del mundo y el materialismo creciente de un capitalismo al alza alejado de los ideales de la *virtus* caballeresca o las virtudes contrarreformistas, la inmanencia se impone, y en su seno se asienta el punto de desfado que tiñe la mirada y marca el tono del discurso y sus estrategias de distinción. Los «primores de lo jocoserio» (Étienvre, 2004) mantienen en la poética del momento el valor del ingenio, pero ahora conducido directamente al chiste, sin ninguna pretensión epistemológica. Los dobles sentidos o los paralelismos establecidos por la paronomasia ya no encierran una metafísica, más bien todo lo contrario: la decidida voluntad de despojar a las situaciones de dramatismo, de dejar aflorar la actitud lúdica, de desplegar todo el atractivo de una desconocida mundanidad, donde la elegancia se impone y se manifiesta en el despego, en el distanciamiento de aquellas nociones (la muerte, la honra, el amor, el alma, el trasmundo...) que unas décadas antes aún seguían estremeciendo, movilizándolo, emocionando o preocupando a los lectores.

Fuera de los salones, cuando la escritura ocupa el espacio reservado a la oralidad, a la comunicación personal, la epístola se impone como el perfecto vehículo para la proyección de una sociabilidad. Despojada ahora de cualquier valor moral, se sitúa en un plano horizontal de comunicación, lo que permite el tono distendido propio de lo coloquial, de la conversación entre iguales cuando renuncian a abordar cuestiones trascendentes. Instalada en el espacio delimitado por las pautas de la convención social, la carta reaviva su atención por los asuntos menudos, en muchos casos sin más función que la de mantener un contacto verbal propio de las conversaciones de salón y su tendencia a la ostentación de ingenio. Sin otro objetivo, de carácter expresivo o conativo, de intimidad espiritual o de utilidad, la epistolaridad se abre al juego, como un cauce idóneo para una sociabilidad despreocupada, que gusta de establecer las relaciones interpersonales, bilaterales o colectivas, en la presencia de la reunión o la distancia de la carta, en torno a asuntos triviales, a argumentos que permitan ganar un espacio para el disfrute de la vida, todo lo más para atender a la resolución de los problemas materiales que se interponen en la consecución del mismo fin. Al igual que los usos amorosos sustituyen la pasión por el cortejo y la aspiración al ideal por la convención del juego, las demás pulsiones de la vida anímica (la religión, la ética, la política) y los otros campos de la actuación humana (el sustento material, el medro social, el goce de los sentidos) descubren espacios en los que las tensiones patéticas se disuelven, alejándose de los caminos que conducen a lo trágico o a lo heroico. Renunciando a esa grandeza, propia de los héroes sobrehumanos, los sentimientos y los gestos se hacen más mundanos y experimentan un proceso por el que la convencionalidad se hace consciente y se asume en su naturaleza de tal. La poesía asume estos rasgos, entre lo galante y lo trivial, y sus textos adquieren una orientación acorde, que redundando en el rebajamiento del tono, sólo contrapunteado por la chispa de ingenio, por el chiste que arranca la sonrisa del lector como manifiesta, cuando no propicia, la distancia del hablante respecto a los acontecimientos narrados y aun ante el mismo discurso que los textualiza.

A la preferencia por una apertura temática a lo cotidiano corresponde, junto a la pragmática de la epístola y el tono distendido, un cierto descuido estilístico, que tiene, sí, unos puntos de vulgaridad, como corresponde al majismo adoptado por una cierta aristocracia, pero inscrito en una elegante y mundana concepción del «gusto», aún sin decantarse por la noción neoclásica de «buen gusto» (Checa, 1998; Jacobs, 2001), pero sí como un

elemento favorecedor del alejamiento de la extremosidad alto barroca y la aproximación al equilibrio. En el teatro esta tendencia llegaría a su culminación con la alternativa de la comedia moratiniana a la sentimentalidad extremada de la «comedia lacrimosa» y de la tragedia legada por el clasicismo barroco *del Grand Siècle* francés. Pero también, en forma complementaria, por un sainete en auge a partir de la herencia del entremés barroco, el mismo que seguía cultivando con éxito el padre de José Joaquín Benegasi. Mientras Ramón de la Cruz mantiene en las tablas el uso del verso como parte de la convención escénica, Leandro Fernández de Moratín culmina el distanciamiento del modelo cómico barroco con el paso a la prosa, reforzando la noción de ilusión escénica, en paralelo a un sentido del realismo correspondiente a la mentalidad burguesa (Rodríguez, 1991). Antes de llegar a *La comedia nueva* (estrenada en 1792) la prosa iba dando pasos en la escritura teatral de los más avanzados, en la línea (o las líneas) de la ilustración, como Trigueros o Jovellanos, y siempre en el espacio de la comedia, intermedio a la chabacanería de entremeses y sainetes y a la sublimidad de la tragedia. La poesía ilustrada seguirá una vía similar, fijando el equilibrio neoclásico en un punto de medianía expresiva, cercano a lo coloquial, aunque, eso sí, marcado por profundos intereses didácticos (Lorenzo Álvarez, 2002). Ajena a éstos por más cercana al desenfadado entremesil, la poesía que le precede en el tiempo sí avanza en una dirección similar en lo que se refiere a la normalización estilística, rompiendo la distancia que media entre la expresión poética y el lenguaje hablado. La actitud lúdica y el marco epistolar propician esta distensión del estilo, como lo había hecho en los inicios de la poética renacentista al ofrecer en la naturalidad del diálogo y la epístola una alternativa a la artificiosidad conceptista de la lírica cortés, un desplazamiento que, como muy bien señalaba Boscán en su epístola preliminar a la duquesa de Soma al concretarlo en la adopción del endecasílabo, le costó la crítica de parecer más prosa que verso. El cuestionamiento aparecía ligado en el mismo texto al relativo a su materia, pues de nuevo a los asentados en una ideología caballeresca los nuevos espacios de sensibilidad y de intimidad les parecía cosa de mujeres. Es decir, lo prosaico del estilo aparecía ligado a lo poco digno de la materia. Hoy nuestro juicio es el inverso, pues el endecasílabo goza de todo reconocimiento y aprecio prosódico, como nos sentimos más cercanos a la *virtú* humanista que al código feudal y guerrero. Sin embargo, el juicio crítico sigue en gran medida operando con el mismo criterio cuando el desplazamiento hacia un modelo de naturalidad abandona un cierto ideal clásico de digna medianía y se adentra en planos de más llana convencionalidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Benegasi convierte la digresión de la garcilasiana epístola a Boscán sobre las malas condiciones de las posadas encontradas en su viaje en materia para un extenso despliegue que ocupa toda una composición de 224 versos de seguidillas.¹⁷ En el toledano se trataba de seguir unas pautas de la retórica del género, que mostraba en la apertura a la *varietas* un gusto por la naturalidad y un recurso para manifestar la intimidad entre los corresponsales, que propiciaba el discurrir de consideraciones más nobles, propias del horacianismo vinculado al género en su forma renacentista. En Benegasi la anécdota chusca ocupa todo el espacio de la carta; la renuncia a la confesión íntima o la consideración moral derivan casi al naturalismo, con un sentido de la jocosidad del que las seguidillas son la primera manifestación.

En la composición dieciochesca la confianza y la naturalidad rozan casi lo chabacano, por un irrefrenable impulso a la visión jocosa por la que los límites de la elegancia se expanden para introducir el chiste. Aunque diferenciada de la humanista, se trata de una

¹⁷ «Responde a la carta de una parienta y la da cuenta de su viaje desde Madrid a la Alcarria», en *Poesías líricas y jocosas*, ed. cit., pp. 246-254 (Benegasi, 2012).

forma de sortear la afectación del discurso, tal como se había pretendido en la poética del renacimiento. Como en ella, se asienta una modalidad de descuido que se acerca más a lo jocoserio que a la *sprezzatura* cortesana propugnada por Castiglione y sancionada por Garcilaso en su ya mencionado arranque de la epístola a Boscán. Propia, en ambos casos, del libre discurrir de la pluma, cercana al soliloquio o la conversación con la «mitad del alma» de la composición epistolar, la llaneza de la expresión se corresponde con la apertura a la temática de lo cotidiano, plasmada en anécdotas desprovistas de trascendencia o sublimidad, pero también de implicación sentimental del hablante, que no desnuda su alma, sino expone con cierta distancia su visión de unos sucesos más o menos triviales. No se trata, pues, de cantar, como parece corresponder estrictamente a la lírica, sino de narrar o exponer, con más recreación en el propio discurso, en su ingeniosidad, que en la entidad de lo manifestado o la verdad interior que desnuda. Si eso puede ser considerado prosaísmo, lo es a condición de despejarlo de una descalificación apriorística, al menos en lo que toca a un juicio histórico-crítico. Con independencia de preferencias estéticas, personales o de época, lo cierto es que, considerada en esta perspectiva, la poética que representa Banegasi y sus composiciones epistolares se inscribe de lleno en un contexto de época, al que refleja y contribuye a dar forma. Respondiendo a los gustos y necesidades de una sociedad protoburguesa, ofreció una salida a la clausura que amenazaba a la poética barroca al borde de su extremosidad retórica. Situada al otro extremo del considerado «ultrabarroquismo», esta poética deja de ser una mera prolongación epigonal y adquiere una entidad propia, por más que no suponga una ruptura radical con todos los elementos de la poética precedente. Sí abandona su sistema, pero para ahondar en algunos de sus elementos, como los que representaron en su más alto extremo la llaneza de Lope y las burlas de Góngora, sobre todo cuando éstas templaban la inclinación a lo confesional del poeta de las *Rimas*. Es una poética que se sitúa «más a lo moderno», como quería el cordobés (Pérez Lasheras, 1995), apuntando al horizonte de una estética renovada.

Nos encontramos, sin duda, con los rasgos de una nueva poética, con raíces en el altobarroco, pero alejada ya de sus rasgos más característicos, cercana a una forma de modernidad que comenzará a forjarse en la inminente estética ilustrada. El acercamiento de ésta a lo prosaico por la vía de la utilidad tiene una primera formulación en estas formas bajo barrocas de la jocosidad, a la que la carta ofrece un canal idóneo. Impermeables para una lectura forjada en la sensibilidad posromántica, estos versos resultan, en cambio, un termómetro de la estética de su tiempo y una de las raíces de ciertas poéticas que han adquirido protagonismo en el debate o en la confluencia de estilos de la lírica más reciente. Su indagación no es sólo cuenta pendiente de nuestra historiografía crítica; puede ser también una de las formas de reconocimiento de componentes larvados pero potentes de nuestra sensibilidad actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.
- , François LOPEZ e Inmaculada URZAINQUI (1995), *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín (2012), *Composiciones epistolares*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, EDOBNE/Musa a las 9.
- (2013), *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* (1755), ed. Pedro Ruiz Pérez, en PHEBO (http://phebo.es/sites/default/files/panegirico_de_muchos_envidiados_de_no_pocos.pdf).

- BOER, Harm den (1998), «Configuración de la persona en la poesía religiosa del siglo XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 247-261.
- CHECA BELTRÁN, José (1998), *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2004), «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106,1, pp. 235-252.
- FOUCAULT, Michel (1971), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- GUERRERO, Gustavo (1998), *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HAZARD, Paul (1988), *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza.
- JACOBS, Helmut (2001), *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana.
- LARA GARRIDO, José (coord.) (2009), *La epístola poética del Renacimiento español*, Málaga, Universidad (Anejos de *Analecta Malacitana*).
- LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.) (2000), *La Epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2002), *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2007), «*Llámenla como quisieren*, de José Joaquín Benegasi y Luján, comedia burlesca del siglo XVIII», *Oppidum*, 3, pp. 189-220.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1989), *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, París, José Corti.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994), «*Fustigat mores*: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII», Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (1995), *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Tropelías.
- (2011), *Ni amor ni constante. Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991), *Moratín o El arte nuevo de hacer teatro*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.
- (2011), *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Granada, Universidad.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2000), «La epístola entre dos modelos poéticos», en Begoña López Bueno (dir.), *La Epístola*, Sevilla, Universidad de Granada, pp. 311-372.
- (coord.) (2010), *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada.
- (2012), «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», *Voz y Letra*, XXIII/1, pp. 147-169.
- (2013), «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», en *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, coord. Jean-Marc Buigues, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115,1, pp. 221-252.
- SEBOLD, Russell P. (2001), *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Universidad.
- (2003), *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (2010), *El dramaturgo Francisco de Benegasi y Luján (1659-h. 1743): biografía y reedición de su obra completa*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- VEGA, María José y Cesc ESTEVE (eds.) (2004), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel.