

## «Degeneración» y «prosaísmo» de la escritura poética de finales del siglo xvii y principios del xviii: análisis de dos nociones heredadas

Alain Bègue  
Université de Poitiers

*Para Jean-Pierre Étienne*

«Degeneración» y «prosaísmo» encabezan el elenco de nociones caracterizadoras generalmente propuestas por la crítica literaria para definir la escritura poética de los autores de la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii. Heredera de las lecturas románticas y simbólicas —como la del marqués de Valmar, que afirmaba, a finales del siglo xix, que la poesía del período había sido engendrada por una «musa degradada, que canta porque se divierte, y no porque siente o porque admira»<sup>1</sup>—, la crítica posterior no quiso ver en ella más que una mera prolongación de la poesía del siglo xvii «en su extrema decadencia»<sup>2</sup>, el fruto de «un período dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos»<sup>3</sup> o sencillamente el «prosaísmo de la segunda mitad del siglo [xvii]»<sup>4</sup>. En contra de la aceptación común de estas generalizaciones, nos parece necesario, hoy, cuestionar la validez de estas definiciones y, siguiendo algunas de las pautas señaladas por Jesús Pérez Magallón<sup>5</sup>, reexaminar el

<sup>1</sup> Cueto, 1893, p. 14.

<sup>2</sup> Del Río, 1948, vol. 2, p. 7.

<sup>3</sup> Sebold, 1997, p. 157.

<sup>4</sup> Pérez Priego y Rozas, 1983, p. 645.

<sup>5</sup> Pérez Magallón, 2001.

problema del “degenerado prosaísmo” de la poesía de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

LA PROPAGACIÓN DEL GENUS HUMILE

El término *prosaísmo*, que no recogen los diccionarios de la Real Academia Española hasta 1852 (si bien el de *prosaico* aparece ya en el de 1737<sup>6</sup>), se refiere al «[d]efecto de la obra en verso, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de armonía o entonación poéticas, o en la demasiada llaneza de la expresión, o en la insulsez y trivialidad del concepto» y en la «[c]alidad de prosaico, vulgar, trivial»<sup>7</sup>. A la luz de estas definiciones y tras la lectura de las obras más destacadas de la época que nos interesa, fuerza es constatar que son varias las características de la escritura poética del período que no dejan de avalar el juicio más difundido entre los críticos de este y del último siglo.

Cabe buscarlas, en primer lugar, en los asuntos, donde la amplia presencia del *genus humile* manifiesta que, por tradición genérica y/o peculiar voluntad creadora, los poetas encontraron su inspiración en la cotidianeidad —real o no— más insulsa y, en numerosas ocasiones, tosca. Cosa que puede apreciarse, aunque con la necesaria precaución<sup>8</sup>, en no pocos títulos que dan cuenta además de una casuística llevada a su máxima amplitud, y eso sea cual sea el género poético tratado. Así, pues, el *Ramillete poético* (Zaragoza, Manuel Román, 1706) de José Tafalla y Negrete (1639-1696), ofrece, entre otros, títulos como *A don Francisco Suazo, caballero del Hábito de Santiago, gentilhombre de la boca de su Alteza, en ocasión de haber toreado en Zaragoza, en las fiestas que a la venida del señor don Juan hizo la ciudad* (p. 11), *En alabanza del color pajizo* (p. 19), *A una dama que ofreció un lazo de nácar, habiendo dado un clavo de su tocado para el sombrero* (pp. 27-28), *Al jaque lamido de Julia, componiéndole en su frente sobre uno de sus ojos* (pp. 51-52), *A una doncellita que decía serlo, y procuraba encubrir el preñado con la mantilla o capotillo* (p. 61), *Subiendo una dama al coche, se le vieron los pies y llevaba medias pajizas* (p. 98), *A un amigo suyo que tenía dolor de muelas* (p. 100), *A una dama, en ocasión de haber parido un hijo, teniendo ya otros tres* (p. 101) o *¿Si cuando fueron los animales a oír a Orfeo, fue el jumento?* (pp. 38-39). Nos encontramos, en la *Lyra poética* (Zaragoza, Manuel Román, 1688) de Vicente Sánchez (ca. 1643- ca. 1680), con composiciones poéticas tituladas *A una dama que comía pimienta por volverse blanca, y se volvió* (p. 13), *A un poeta flaco y negro, que despreció un caballo por flaco* (p. 17), *Al ojo del gigante Polifemo, que le sacó Ulises con una asta* (p. 19). Mientras que en las *Obras posthumas lyricas*<sup>9</sup> (Madrid, Antonio Marín, 1736) de José Pérez de Montoro (1627-1694), podemos leer títulos como *A una dama, que después de cantar se echó a dormir al son de un instrumento* (OP, I, p. 22), *A una dama que después de haber padecido un gran*

<sup>6</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, ed. 1726-1739, t. 5, p. 409b: «Lo que toca y pertenece a la prosa o que está en prosa».

<sup>7</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 1992, p. 1191b.

<sup>8</sup> En efecto, la autoría de los títulos conferidos a las composiciones podía ser del propio escritor o de algún editor póstumo, o haber sido impuesto al escritor por los dictámenes de alguna manifestación literaria pública (academia, justa o certamen poéticos, por ejemplo).

<sup>9</sup> En adelante OP.

*corrimento, se sacó una muela y se sangró* (OP, I, p. 58), *A un retrato de la reina Mariana de Neoburg hecho por una mujer a quien le faltaba la mano derecha* (OP, I, p.257). Y es que los temas desarrollados por los autores, sean o no fruto de acontecimientos ocasionales y circunstanciales o de manifestaciones literarias públicas, denotan, aparte de una evidente influencia de estas últimas, la voluntad de seguir —a toda costa— sorprendiendo y deleitando al lector o auditor, y tratan, por ende, de responder a la finalidad pública de la escritura poética o, cuando menos, a una clara preocupación por la recepción de parte del destinatario, ya sea lector u oyente. La elección de los temas corresponde, en suma, a la búsqueda de una complicidad entre emisor y receptor en un peculiar discurso poético caracterizado, como señalara Robbins para la poesía de academia, por «una retórica de *performance* en lugar de una de presencia»<sup>10</sup>. De ahí que las composiciones ofrezcan una degradación de los temas presentados generalmente de manera idealizada en el período anterior, hecho que llevó a Jesús Pérez Magallón a hablar, a propósito de la poesía amorosa académica, de una «más amplia tendencia de la lírica barroca hacia el “realismo”»<sup>11</sup>.

En el caso de la poesía amorosa, los ejercicios de estilo así realizados y su consiguiente artificialidad, procedentes o no, cabe repetirlo, de una decisiva práctica académica, acarrearón, si utilizamos la terminología de Paul Julian Smith, tal como lo hiciera Pérez Magallón, una progresiva pérdida de la «retórica de la presencia» del yo poético<sup>12</sup>. En numerosas ocasiones, el poeta, como desvinculado del sentimiento amoroso, no aparece sino como mero espectador o descriptor en tercera persona de un objeto o de una situación particular, con la consecuente inhibición de cualquier sentimiento y cualquier gravedad en la obra considerada. A esta subversión implícita del lenguaje petrarquista cabe añadir otra, explícita —ya presente en la obra de un Quevedo, por ejemplo—, que dio lugar a no pocas composiciones paródicas (en los que tanto los galanes como las damas son antítesis realistas de sus homólogos del período anterior), y burlasca (donde tanto aquéllos como éstas salen rebajados y malparados). El lector se encuentra así ante un amplio abanico de composiciones que abarca desde poemas que pueden seguir manifestando una pseudo-idealización del amor hasta obras donde las damas aparecen pedigüeñas, comilonas y feas, embarazadas, con numerosos hijos y con no menos amantes, o se purgan y tienen sífilis<sup>13</sup>, pasando por poesías amorosas festivas en las que, como demostró Samuel Fasquel, no hay irrisión ninguna dirigida contra la dama, sino la búsqueda de una complicidad divertida entre el lector y el poeta<sup>14</sup>.

Del mismo modo, y si bien existían precedentes en las tres partes de los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma (Madrid, 1600, 1608 y 1612) o el *Romancero espiritual* de José de Valdivielso (Toledo, 1612), la poesía religiosa de la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII tampoco escapó de la amplia propagación del estilo humilde. Un Tafalla y Negrete escribe, por ejemplo, *A la Concepción de Nuestra Señora, por términos militares* (*Ramillete poético*, p. 205), *Al*

<sup>10</sup> Robbins, 1997, p. 120.

<sup>11</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 460.

<sup>12</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 459.

<sup>13</sup> Sánchez, *Lyra poetica*, pp. 15-16.

<sup>14</sup> Fasquel, 2005, p. 198.

*Santísimo Sacramento [en forma de] Batalla naval* (p. 213), *A San José, en metáfora del juego del hombre* (p. 223) o *Al desposorio de San José con títulos de comedia* (p. 228). El predominio de la poesía ocasional y circunstancial, que ofrece un carácter marcadamente festivo debido a la euforia de las celebraciones (litúrgicas o no), sobre la catequizante, la penitencial, la meditativa, la devocional y la mística<sup>15</sup>, la necesaria traducción de los ocultos designios de Dios en términos del lenguaje humano (el lenguaje poético amoroso, por ejemplo), la imperiosa necesidad de variabilidad y novedad en el tratamiento de asuntos y temas hartos conocidos por los fieles así como la voluntad de catequizar y recordar deleitando los dogmas (pese al riesgo de provocar reacciones contrarias como pudo ocurrir en el planteamiento de la licitud de los villancicos<sup>16</sup>) son algunas de las razones que pueden explicar el fenómeno. Cabría añadir a estas causas el papel fundamental de la progresiva sistematización y mecanización del conceptismo que encontró en la poesía religiosa un campo propicio.

Pero quizá donde mejor se perciba esta propagación del estilo humilde sea en la poesía epidíctica. En un estudio reciente mostramos cómo, transgrediendo ya definitivamente las fronteras estilísticas, el poeta se convierte en un bufón panegirista que espera provocar el placer y la risa de su dedicatorio o del auditorio<sup>17</sup>. Compose así poemas festivos y, en ocasiones, burlescos, cuyo propósito es esencialmente laudatorio y que están dirigidos a personas social y jerárquicamente superiores (desde un secretario de Consejo hasta el mismísimo Rey). Para conseguirlo, el poeta procede a la yuxtaposición y/o mezcla de lugares comunes y procedimientos retóricos anquilosados y ampulosos del lenguaje epidíctico grave —respetando de esta manera la *inventio* y, en parte, la *elocutio* del género— con elementos procedentes del estilo llano y de la vida cotidiana. El estilo jocoserio adoptado en las composiciones de elogio, graves por definición, plantea así inevitablemente la cuestión del límite con lo burlesco y el respeto del necesario decoro. Y ahí se encuentra sin duda alguna otra de las claves de la escritura de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del XVIII: la propagación del estilo humilde corre parejo con la difusión de una modalidad de escritura que lo tiñe todo de una tonalidad jocosa.

Así es como Pérez de Montoro, por ejemplo, puede parodiar, en la copla citada a continuación, el convencional *topos* inicial de *humilitas* comparando metafóricamente su obra con un buscapiés y asimilando su acto de humildad con un petardo que sigue obstinadamente los pies de Carlos II, a quien va dirigida la composición:

llegue a vuestras reales plantas,  
de la pólvora y papel  
que gasta mi genio, este  
mi romance buscapiés.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 67, vv. 5-8)

<sup>15</sup> Seguimos la terminología desarrollada por Bruce W. Wardoppper (Wardoppper, 1985, p. 196-200).

<sup>16</sup> Sobre este punto, véase Bègue, 2007a, pp. 150-154. Este trabajo subraya además las deudas que el género poético-musical del villancico contrajo para con el arte dramático.

<sup>17</sup> Bègue, 2007b.

La comicidad de la copla radica además en la relación que une la dignidad de las plantas reales con los vulgares pies que forman el sustantivo «buscapiés». De la misma manera, el tópico de la divinización sufre, en una copla posterior, una degradación con la introducción, al final del último verso, del sustantivo prosaico «pie», y su correlación con el sustantivo «mano». Pese a la respectiva caracterización de los adjetivos «soberano» y «real», la simetría de ambas palabras provocan una ruptura del estilo normalmente requerido para un elogio real:

Esto es, señor, que ya en tierra  
 el cielo del Norte, que es  
 gloria de vuestra real mano,  
 puso el soberano pie.  
 (Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 68, v. 57-60)

Como acabamos de ver, los vocablos de la vida cotidiana invaden los textos poéticos y eso, independientemente del tema o género tratado por los poetas. Tal es el caso del romance amoroso de Tafalla y Negrete titulado *Retrato de una dama* donde abundan los significantes llanos. En la copla presentada a continuación, el autor opone implícitamente el pelo moreno de la amada a la cabellera rubia de la mujer petrarquista y ofrece un juego dilógico basado en el sustantivo «mata», que, según *Autoridades*, significa tanto «el cabello o parte de él» como «la planta pequeña, que no llega a hacer tronco», viéndose este último sentido incluido en el sintagma idiomático «salto de mata» ('ponerse en salvo y escaparse'):

Tu cabello es la sombra, y tan negro,  
 que Amor en su noche se suele encubrir,  
 y ladrón con un salto de mata,  
 el alma y la vida me ha robado a mí.  
 (Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, p. 14, vv. 5-8)

En las sucesivas coplas, el autor se funda en realidades cotidianas para su formulación de las características físicas de la dama:

Es el campo tu frente que campa,  
 porque bizarro y galán el Abril,  
 como ella se vio tan de espacio,  
 hizo que fuese nevado jazmín.  
 El papel de tu frente le dieron  
 al niño flechero, y él quiso escribir  
 que eres cielo, y formando en las cejas  
 dos cees, en dos cifras su intento leí.  
 Tus ojuelos, morenos y hermosos,  
 son luces picantes que me hacen decir  
 que, en probando el Amor su pimienta,  
 el gusto no busca mejor perejil.  
 (Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, p. 15, vv. 9-20)

Observemos, sin embargo, que no se trata de ninguna burla, sino más bien de un verdadero juego literario, pues, como indica el propio poeta en la primera copla<sup>18</sup>, imita un tono humano. Como dijimos antes, el autor no persigue otros objetivos sino la diversión y el entretenimiento del cómplice lector.

Participa asimismo de la propagación del estilo llano el uso paródico o burlesco de los léxicos específicos, como puede ser, por ejemplo, el del lenguaje de los escribanos en el romance «Si aun el dar a las deidades» de Pérez de Montoro. Compuesto para la academia literaria organizada en Cádiz por el duque de Veragua en 1672 con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria, dicho lenguaje es utilizado como marco estructurante de un panegírico dirigido a la homenejeada:

Digo que la susodicha  
 enhorabuena, aunque o  
 dejáramos de comer,  
 se os debe dar en rigor:  
 Por lo general primero,  
 en que todos parte son,  
 y luego por lo siguiente  
 y aun más adelante por...  
 Lo otro, porque en este caso,  
 para novedad mayor,  
 el estilo se hace pleito,  
 pero no la posesión.

.....  
 Lo otro, por muchos otros  
 que aunque digo estotros yo,  
 esotros acá se quedan  
 en la consideración.

(Pérez de Montoro, *OP*, I, pp. 172-173, vv. 37-48, 81-84)

La introducción de los elementos laudatorios se hace mediante la fórmula notarial «Lo otro» colocada de manera anafórica al inicio de cada copla (vv. 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77). Veamos dos ejemplos:

Lo otro, porque a vuestra cara  
 se vienen tan sin rumor  
 los años, que el que ha pasado,  
 no parece que llegó.

Lo otro, porque los vuestros  
 sólo puede en lo que sois  
 echarlos menos el tiempo,  
 pero la hermosura no.

(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 172, vv. 53-60)

<sup>18</sup> «Clori hermosa, si de tu belleza, / un corto bosquejo quisieres oír, / atención, que te viene pintado / al tono de aquello de Pedro Martín» (Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, p. 14, vv. 1-4).

Pese a que fuera composición poética de origen académico, cabría señalar, concretamente para este caso, que no hubo imposición ninguna de metros ni de tema preciso por parte de la academia. Así la libertad del poeta se plasmó en un juego donde la finalidad laudatoria primera del poema parece subvertida por una aparente falta de decoro, debida a una inadecuación entre forma y objeto, entre lenguaje y tema tratados. No obstante, el escritor sabe que la tensión existente en la composición poética se resolverá contando con la complicidad con su destinataria.

Por supuesto, es en la poesía burlesca donde el envilecimiento lingüístico se dará con mayor amplitud, al recurrir los poetas al léxico crudo de la disminución física —«destemplanzas del hígado y del bazo», por ejemplo en Pérez de Montoro (*OP*, I, p.118, v. 108), «indigestión» (*OP*, I, p. 181, v. 7), «sarampiones» (*OP*, I, p. 93, v.31)— y de las necesidades corporales —«engulle» (*OP*, I, p. 185, v. 164), «traga» (*OP*, I, p. 185, v. 164), «comello» (*OP*, I, p. 116, v. 28), «bebello» (*OP*, I, p. 116, v.28), «mojar una sopa» (*OP*, I, p. 116, v. 29), «beber por cantimplora» (*OP*, I, p. 117, v. 88)—, que llevan a veces a excesos —«empalagas» (*OP*, I, p. 202, v. 189), «ahítas» (*OP*, I, p. 202, v. 90), «borracha» (*OP*, I, p. 281, v. 43), «vomitan» (*OP*, I, p. 157, v.168)—; pero pasa sobre todo por el uso de un vocabulario propio de la gastronomía, sea mediante los verbos —«guisar» (*OP*, I, p. 108, v. 104), «asa» (*OP*, I, p. 116, v. 20), «pringa» (*OP*, I, p. 116, v. 20), «guisas» (*OP*, I, p. 163, v. 178)—, sea mediante referencias directas a los ingredientes, platos y enseres de cocina —«sal» (*OP*, I, p. 99, v.36; p. 170, v. 100), «pimienta» (*OP*, I, p. 99, v. 39; p. 170, v. 100), «azafrán» (*OP*, I, p. 99, v. 40), «harina» (*OP*, I, p. 109, v. 152), «ajo» (*OP*, I, p. 261, v. 82), «verdura» (*OP*, I, p. 261, v. 81), «nabos» (*OP*, I, p. 117, v. 56), «puerro» (*OP*, I, p. 261, v. 82), «peras» (*OP*, I, p. 117, v. 53), «gordura» (*OP*, I, p. 116, v. 16), «garapiña» (*OP*, I, p.99, v. 43), «hipocrás» (*OP*, I, p. 99, v. 44), «jugo» (*OP*, I, p. 116, v. 22), «sustancia» (*OP*, I, p. 116, v. 14), «caldos» (*OP*, I, p. 116, v. 17), «vianda» (*OP*, I, p. 163, v. 171; p. 201, v. 143), «longanizas» (*OP*, I, p. 116, v. 50), «licor» (*OP*, I, p. 117, v. 90), «pollas» (*OP*, I, p. 200, v. 136), «capón» (*OP*, I, p. 163, v. 168), «huevos» (*OP*, I, p.262, v. 93), «chocolate» (*OP*, I, p. 143, v. 105), «masa dulce» (*OP*, I, p. 200, v. 139), «tortas» (*OP*, I, p. 200, v. 140), «puchero» (*OP*, I, p. 281, v. 51), u «holla» (*OP*, I, p.281, v. 52).

Al límite de la degradación lingüística se encuentra el léxico escatológico. Claro está, suele ser propio del género jocoso, burlesco y satírico. Puede tratarse de una referencia explícita a un suceso como en las quintillas «¡Bravo asunto oigan sin miedo!», inspiradas por un “acontecimiento” palatino que Pérez de Montoro relata de manera jocosa y explícita en los primeros versos:

¡Bravo asunto oigan sin miedo!  
Y si han de estar en el punto,  
punto en boca, y labio quedo,  
porque el asunto es un pedo.  
¿Pedo? Cuerno en el asunto.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, pp. 365-366, vv. 1-5)

Pero, en la mayoría de los casos, la alusión escatológica procede de una agudeza fundada en una perífrasis metafórica o una dilogía. En el romance jocosero «Bueno es,

señor, que otra lira» (*OP*, I, pp. 208-213), el poeta se propone narrar de modo festivo la tempestad a la que, en 1672, tuvo que enfrentarse la Real Armada encabezada por el marqués de Jamaica; nuestro poeta evoca las reacciones físicas de los marineros presos del pánico ante la violencia de los elementos comparándolas, gracias al empleo del verbo «anegar», con el naufragio de una nave:

Ya de la marinería,  
que es donde el miedo se acoge,  
muchísimos se empezaban  
a anegar por los calzones.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 211, vv. 113-116)

Las manifestaciones degradantes del cuerpo aparecen también cuando Pérez de Montoro arremete violentamente contra Fermín de Sarasa y Arce asimilando la inspiración poética de éste a las menstruaciones de las Musas, gracias a la socorrida dilogía del sustantivo «vena»:

Y en fin, tus nueve mujeres,  
siempre con el menstruio influyen  
sobre la vena en que siempre  
obra la mala costumbre.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 182, vv. 9-12)

Se hace común el uso de una serie de procedimientos estilísticos que aproximan la escritura poética al lenguaje cotidiano. Puede ser, por ejemplo, la inserción de marcadores de oralidad, como la conjunción de coordinación «pues» o sintagmas vulgares («como dicen», «tal y cual», o «tal de tal»), como en el poema escrito por José Pérez de Montoro para quejarse al duque de Medinaceli, entonces primer ministro de Carlos II y protector del poeta, del recibimiento que le hicieron en un convento donde tenía que alojarse por orden del mismo duque:

«Yo, Fray tal de tal, decía,  
dignísimo inter-prior,  
fallo, porque estoy sin carta  
del manjar de la atención».  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 89, vv. 5-8)

Otras veces, el marcador de esta oralidad consiste en la presentación en proceso de una escritura poética o de un pensamiento:

Llegó, pues, vuelvo a decir,  
el sábado, a quien estrenan  
seis toros, de que se forma  
el menudo de la fiesta.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 334, vv. 397-400)



La presencia de dichos, giros lexicales y paremias populares participan asimismo de la difusión del estilo llano. Por lo general, los sintagmas son deslexicalizados y reactivados, en beneficio de una agudeza, mediante una comprensión literal de cada significado. Así, en su único poema épico, Pérez de Montoro utiliza la locución idiomática «a sangre y fuego» para representar de modo hiperbólico los atropellos cometidos por las tropas otomanas durante las guerras austro-turcas de los años 1680. La tosca hipérbole descansa en la caracterización respectiva de los adjetivos «muchos» y «mucha» y el quiasmo de los nuevos sintagmas:

No sólo a *fuego y sangre*, a muchos *fuegos*,  
y a *sangre* mucha entre su insolente  
voraz bruta crueldad, violando torpe  
aras, tálamos, cunas y aun pesebres.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 50, vv. 289-292)

En el ejemplo siguiente, procedente de un poema epidíctico jocoserio, la expresión popular «como oro en paño» es deslexicalizada por un doble procedimiento conceptista. Su autor, de nuevo José Pérez de Montoro, describe la decoración de los balcones de la ciudad de Sevilla con motivo de la boda del Conde de Niebla. La expresión popular le sirve para designar el oro de los tejidos, y la sustitución de «paño» por «tela» reactiva, mediante una agudeza, la locución inicial:

¡Qué riquezas! Quien dijere  
que se guardan las riquezas  
como oro en paño no ha visto  
lo que hubo allí de oro en tela.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 328, vv. 153-156)

Tanto como la poesía epidíctica y épica, presenta la poesía amorosa, en su vertiente jocosa o burlesca, algunas ocurrencias del mismo procedimiento. En el texto que sigue, la figura de diseminación y recolección permite la reactivación de la expresión «en cuerpo y alma»:

Tu misma *alma* te acogió de susto,  
y de tu *cuerpo* vives tan ajena  
que contigo el amor ha de ser justo;  
porque tú, aun para mala, no eres buena,  
y así podrás salvarte por tu gusto  
que el mío, *en cuerpo y alma* te condena.  
(Pérez de Montoro, *OP*, I, p. 21, vv. 9-14)

Así ocurre también en la poesía religiosa escrita en el período que nos ocupa, sobre todo en las composiciones hagiográficas, las letras sacras y los villancicos, cuyo polifacetismo hace de este género poético-musical uno de los más representativos del

momento<sup>19</sup>. Bastarán algunos ejemplos sacados de dos poemas de Tafalla y Negrete dedicados a San José y a San Bruno respectivamente:

Yo, pues, su gloria este día  
 entro a celebrar festivo,  
 y aunque es su esposa la puerta,  
 me pienso salir de quicio.  
 (Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, p. 231)

Su abstinencia dio en durar  
 con su silencio a porfía,  
 pero el santo singular,  
 ni para comer, ni hablar,  
 no dijo esta boca es mía.  
 (Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, p. 240)

Así, pues, el lenguaje llano y cotidiano fue invadiendo los distintos ámbitos de la poesía; una poesía decididamente orientada hacia la búsqueda de la complicidad del lector, lo que generará esa sensación de falta de sentimiento que denunciarán los teóricos, críticos y poetas posteriores.

#### LA SISTEMATIZACIÓN Y MECANIZACIÓN DE LA ESCRITURA CONCEPTISTA

Dicho esto, tanto el carácter inexpressivo de la poesía de la segunda mitad del siglo XVII y primeros del XVIII como el sentimiento de degeneración que destacaron los críticos a partir del siglo XIX tienen mucho que ver con lo que se llama el «ultrabarroquismo» y el desmesurado valor estético que este concede al conceptismo. Se observa la casi omnipresencia de lo que Baltasar Gracián definió como «agudeza incompleja»<sup>20</sup>, «libre» o «suelta», esto es, el desarrollo de una obra en estrofas unidas únicamente por un hilo temático que, como señaló Jesús Pérez Magallón, «actúa como idea unificadora alrededor de la cual se crea un indeterminado número de conceptos, imponiéndose, pues, la inclinación hacia lo epigramático yuxtapuesto»<sup>21</sup>. Pero esta agudeza incompleja «es la más espiritual de las formas y lleva sin embargo —dice Mercedes Blanco— la huella, en su etimología, del pecado original de la agudeza, el juego que lleva a dudar de su seriedad»<sup>22</sup>. Las principales formas métricas elegidas por los autores revelan asimismo este gusto por el juego conceptista. Se privilegian, como veremos, las formas que podríamos calificar también de “incomplejas”, pues su extensión queda supeditada a la voluntad del autor: el romance, la quintilla o la

<sup>19</sup> Puede verse una aproximación literaria y tipológica del villancico de la segunda mitad del siglo XVII en Bègue, 2007c.

<sup>20</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 62.

<sup>21</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 459. Si bien el crítico se refería principalmente a la mayoría de la poesía de academia escrita en el tiempo de los novatores, podemos aplicar este juicio al conjunto de la poesía escrita en la referida época, la profana como la religiosa, la amorosa como la epidíctica.

<sup>22</sup> Blanco, 1992, p. 311.

redondilla<sup>23</sup>. Los poetas de la segunda mitad del XVII se caracterizan por su falta de concisión, manifiesta en la incapacidad de condensar en composiciones reducidas sus conceptos e ideas. Las composiciones adquieren una estructura abierta y, con la acumulación de conceptos, alcanzan fácilmente el centenar de versos. Ejemplo edificante de ello es, en la primera mitad del siglo XVIII, la *Fábula de Acteón y Diana* de José Antonio Porcel, poema compuesto en redondillas y que presenta una versión burlesca de la fábula mitológica cuya gracia se reduce a un equívoco «ingenioso o chusco, metido, venga o no a cuenta, en cada estrofa»<sup>24</sup>. Ya no son los altos conceptos de un Góngora o de un Quevedo, sino simples correspondencias, agudezas manidas y socorridísimas que revelan una escritura anquilosada.

Es inútil recordar la importancia, a lo largo del siglo XVII, de los numerosos juegos de palabras, presentados parcialmente y de mala gana por Gracián en los discursos XXXII-XXXIV de su *Agudeza y arte de ingenio*. Hay pues una persistencia del arte de la «pronta réplica»<sup>25</sup> en la segunda mitad del siglo XVII, con especial énfasis en la agudeza verbal: el equívoco, los juegos de palabras por disociación, la figura retórica de la derivación, la paronomasia, los neologismos, la agudeza nominal<sup>26</sup>. La agudeza verbal se extendió al conjunto de la poesía, hasta la más grave, como podemos comprobar en el poema épico «El santo, santo, santo, el poderoso», escrito por Pérez de Montoro, donde éste asocia sin ninguna originalidad los sustantivos homófonos «hierro» e «yerro» —«El hierro, de su yerro manejado» (*OP*, I, p. 50, v. 293)— para crear una relación de causa y efecto.

Supeditados al imperio de la agudeza, los poetas de la época acuden a ella de modo sistemático, mecánico y abusivo. La poesía se escribe entonces «con el pensamiento puesto en el auditorio al que va dirigida y ante el que va a ser recitada, cantada o leída»<sup>27</sup>. Esta postura ante el conceptismo conllevó una adaptación y adecuación de la *dispositio* de los distintos términos de la agudeza que se funda así en las numerosas figuras retóricas de construcción, particularmente las de repetición léxica, como el paralelismo sintáctico o hipozeuxis, que puede dar lugar a una correspondencia exacta o a una correspondencia parcial entre dos versos, normalmente en los dos últimos versos de una estrofa<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Bègue, 2008.

<sup>24</sup> Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 368.

<sup>25</sup> Chevalier, 1992, p. 28.

<sup>26</sup> Precisemos, en contra de la opinión de Maxime Chevalier (1992, p. 252), que el texto impreso, por lo menos el de fines del siglo XVII y de principios del XVIII, no menospreció completamente «la oralidad y todos los elementos que la concernían». Así lo evidencia el hecho de que casi todos los juegos de palabras por disociación de la época iban marcados tipográficamente, como también lo eran las suspensiones enunciativas, indicando, por tanto, una clara consideración de la oralidad, que había conseguido sobrevivir a la imprenta, al tiempo que su importancia durante este período bisagra.

<sup>27</sup> Egido, 1988, p. 79.

<sup>28</sup> Véase Bègue, 2006, pp. 156-157. Ya en su discurso II, Baltasar Gracián mostraba cómo la agudeza podía asimilarse a un adorno que, así como la «simetría arquitectural griega o romana», daba toda su solidez y su belleza al espíritu: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Que symmetría, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 54). Las posibilidades ofrecidas por el paralelismo son múltiples y mucho más numerosas aún por las combinaciones a las que pueden recurrir los poetas.

Finalmente, conviene señalar que el carácter sistemático y mecánico del conceptismo de aquella época queda también reflejado en la última obra retórica del siglo XVII, el *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir, y bablar [sic] con agudeza, y elegancia en todo género de asuntos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y recados. Con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos*, redactado por Francisco José Artiga (Huesca, 1645-1711) y publicado en Huesca en 1692. La obra, escrita enteramente en romance octosilábico, presenta mediante un diálogo entre un padre y su hijo los distintos campos de la retórica.

El significado y la función de los inventarios de dicho tratado quedan trastornados, en una perspectiva típicamente conceptista, como señala Mercedes Blanco, que precisa que «por medio de las definiciones, pero, más aún, gracias a la fabricación de ejemplos, transforma [el autor] los lugares de la argumentación en repertorios de agudezas, las partes del discurso en ocasiones para agudezas, y los tropos en materiales para construir conceptos»<sup>29</sup>. Así, al tratar de la «diferencia», en el apartado dedicado a la *inventio*, primera parte de la elocuencia, Artiga da este ejemplo:

Los HOMBRES fieros arrojan  
a Daniel dentro la infausta  
leonera, donde los LEONES,  
en vez de matar le halagan.  
¡Qué infamia para los HOMBRES,  
para los BRUTOS, qué hazaña  
que los HOMBRES se enfieezcan,  
cuando los BRUTOS se humanan!  
(Artiga, *Epítome de la elocuencia*, p. 80)

Esta retórica, que más se parece a un manual escolar, por su carácter ingenuo e infantil, carece de conciencia, de reflexión sobre el conceptismo. Dice Blanco: «Este conceptismo se instala en parásito sonriente en el marco empobrecido de una retórica de rutina. Como tal, está amputado de cuanto hacía su dignidad intelectual entre los escritores del XVII: su terminología propia, su ambición teórica, su capacidad de reflexionar sobre sí mismo, en suma su filosofía»<sup>30</sup>. Lo mismo se puede decir del conceptismo de los poetas del momento. Su escritura se hace rutinaria, automática, tendiendo a despojarlo todo de su profundidad y a conferirle un carácter prosaico y frívolo que le apartaría, en principio, de esa alta finalidad estética que Mercedes Blanco llamaba su «dignidad intelectual».

<sup>29</sup> Blanco, 1992, p. 428: «[p]ar le biais des définitions, mais, encore davantage, grâce à la fabrication des exemples, il transforme les lieux de l'argumentation en réservoirs de bons mots, les parties du discours en occasion de pointes, et les tropes en matériaux pour construire des *concepts*».

<sup>30</sup> Blanco, 1992, p. 429: «Ce conceptisme s'installe en parasite souriant dans le cadre appauvri d'une rhétorique de routine. Comme tel, il est amputé de tout ce qui faisait sa dignité intellectuelle chez les écrivains du XVII<sup>e</sup>: sa terminologie propre, son ambition théorique, sa capacité de réfléchir sur lui-même, en somme sa philosophie».

## LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA POÉTICA

Sin embargo, paralelamente al anquilosamiento conceptual, a la utilización abusiva y sistemática de la agudeza y a la focalización de la escritura en el lector u oyente, asistimos, en la segunda mitad del siglo XVII y a principios del siglo XVIII, a la búsqueda de nuevos modos de expresión poéticos. Observamos un auge de las formas métricas capaces de traducir la naturalidad del discurso y, como en el Neoclasicismo, «un deslizamiento del verso [...] más cercano a la expansión de la prosa»<sup>31</sup>, lo que contribuye al fenómeno que la crítica llamó «prosaísmo» y que corresponde a la primera ocurrencia de la defición del término propuesta por el *Diccionario de la lengua castellana* en su edición de 1852: «El verso ó el poema que por falta de armonía o por la llaneza de su lenguaje parece prosa»<sup>32</sup>. La naturalidad del discurso acompaña a la progresiva «pérdida del determinismo temático y estilístico» que caracteriza el Barroco<sup>33</sup> y va sometiendo los metros y géneros a su nueva materia. Notamos así, si no un abandono de los formas italianas, sí una considerable disminución de su uso, que se limita al gusto personal de una minoría de poetas, a unas convenciones genéricas y a los círculos académicos o justas poéticas. Y, por lo contrario, asistimos a un auge del octosílabo y a la multiplicación de las formas romanceadas<sup>34</sup>.

En la obra profana de José Pérez de Montoro, los romances representan, con setenta y cuatro ocurrencias (61 octosilábicos y 13 endecasilábicos o heroicos), el 46% de las formas métricas empleadas. Las demás formas poéticas, estróficas o no, —61 sonetos, 8 jeroglíficos, 3 décimas, 3 cuartetos, 3 poemas en quintillas, 2 en octavas, 2 glosas, 2 tonos humanos, un ovillejo, un poema en endechas reales, otro en quintillas, uno en seguidillas y un sexteto-lira— suelen obedecer a criterios genéricos y canónicos (como el soneto utilizado por Pérez de Montoro casi exclusivamente para la poesía amorosa y moral). Por otra parte, la poesía religiosa de nuestro autor comprende, haciendo caso omiso de los doscientos nueve villancicos citados, de nueve romances (ocho octosilábicos y uno endecasilábico), siete motes latinos con su redondilla, seis sonetos, dos redondillas, una canción real, una composición en sextetos-liras y otra en sextillas.

Las mismas apreciaciones pueden aplicarse tanto a la obra de José Tafalla y Negrete como a la de Vicente Sánchez. Entre las 382 composiciones poéticas del primero figuran 183 romances, 68 décimas, 45 sonetos, 36 quintillas, 17 letras líricas, 8 redondillas, 6 canciones petrarquistas, 4 silvas, 4 madrigales, 4 seguidillas, 3 chambergas, 2 liras y 2 octavas reales. En cuanto a la *Lyra poética* de Vicente Sánchez, consta de 111 villancicos, 77 romances, 41 letras, 25 quintillas, 15 sonetos, 6 décimas, 4 endechas, 4 seguidillas, 5 redondillas (1 pie quebrado), 4 glosas con décimas, 3 endechas reales, 3 canciones (2 reales), 2 liras, 1 glosa con quintillas.

La versificación de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del XVIII prefigura de esta manera la de los poetas del Neoclasicismo, pues, como indicó Navarro Tomás, «[a] la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el período neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción

<sup>31</sup> Arce, 1981, p. 217.

<sup>32</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, ed. 1852, p. 569a.

<sup>33</sup> Egido, 1990, p. 34.

<sup>34</sup> Bègue, 2008.

poética. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros»<sup>35</sup>.

Este cambio que experimenta la versificación en el período que nos ocupa acompaña la búsqueda de una nueva poética fundada en la claridad, uno de los valores que Russell P. Sebold definió como neoclásicos<sup>36</sup>.

Por ejemplo, Pérez de Montoro se opone explícitamente a la oscuridad de la escritura poética en su romance «Muera aquel romance infausto» (Pérez de Montoro, *OP*, I, pp.187-194<sup>37</sup>), escrito en 1689 contra un poema culto compuesto con motivo de la muerte de la reina María Luisa de Orleáns<sup>38</sup>. En esta crítica, reivindica el escritor setabense una claridad del discurso poético tanto en los conceptos —puesto que, para él, el lector no tiene que recurrir a la razón para entenderlos— como en la organización sintáctica de las palabras; propugna un acercamiento —casi una superposición— entre el sistema expresivo y su significado. En este mismo sentido se había manifestado Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, conde de Fernán Núñez, en su *Hombre práctico* (publicado en 1686, aunque escrito en 1680), al defender la «propiedad, claridad y concepto o sentencia»<sup>39</sup> de la escritura poética a la vez que denuncia, como también lo hará Diego de Torres Villarroel<sup>40</sup>, el vulgarismo en el que caen sus contemporáneos<sup>41</sup>.

Por otra parte, en su poema crítico, Pérez de Montoro reivindica la presencia de la sinceridad del poeta y, por consiguiente, del sentimiento en el discurso poético. No es de extrañar, pues, que haya elegido a Garcilaso de la Vega como modelo de ternura en el vejamen conclusivo que presentó en la academia literaria que tuvo lugar en Cádiz el 21 de diciembre de 1672 con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria<sup>42</sup>. Y es que, para la mayoría de los poetas y críticos españoles, «no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso»<sup>43</sup>. En las academias literarias, Garcilaso de la Vega aparece como modelo a seguir en los asuntos propuestos por los secretarios. Así ocurre en la academia reunida en Madrid con motivo de Pascua de

<sup>35</sup> Navarro Tomás, 1995, p. 305.

<sup>36</sup> Sebold, 1997, p. 155.

<sup>37</sup> El título de la composición es elocuente: *Contra un romance culto, escrito à la muerte de la Reyna Doña Maria Luisa de Borbòn, à quien defendia otro Ingenio, y ambos con superior influxo, escribió Montoro este, en que con las mismas Coplas del otro se pinta la tormenta que padeció la Armada del cargo del Excelentissimo señor Duque de Veraguas la noche 4. de Octubre del año de 1689.*

<sup>38</sup> Bègue, 2006, pp. 161-162.

<sup>39</sup> Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, p. 165.

<sup>40</sup> «No arden los celebros con las dulces borracheras de Apolo, porque son más frecuentes las inspiraciones de Baco» (Torres Villarroel, *Visiones*, p. 84)

<sup>41</sup> «Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, el Tasso, Cornelio [Corneille], Voilo [Boileau], los Argensolas, Solís y otros griegos, franceses, italianos y españoles, imitadores de la antigüedad en la propiedad, claridad y concepto o sentencia, son los maestros o regla de esta república poética [...] en que debemos despreciar toda la obscuridad, equívocos y vulgarismos que en algunos modernos la podían hacer poco estimable» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, p. 165).

<sup>42</sup> Bègue, 2006, p. 162.

<sup>43</sup> Sebold, 1985, p. 65.

Reyes en 1674, donde «[u]n aventurero desengañado explica su desengaño a imitación del poeta del Siglo de Oro, Garcilaso de la Vega»<sup>44</sup>.

Que el cantor de la «Flor de Gnido» se había convertido en modelo nostálgico, en una piedra angular del buen gusto poético, lo manifiesta claramente Francisco Antonio de Bances Candamo en su «idilio» *Descripción y viaje del Tajo*, al añorar la poesía del tiempo de Garcilaso y elogiar al Príncipe de los Poetas castellanos:

Allí pende de un sauce en tu ribera  
 suavísima reliquia lisonjera  
 de Garcilaso, que en tu orilla solo  
 o su oráculo fue, o el mismo Apolo.  
 Faltó el dulce pastor destos contornos,  
 tierno Salicio, heroico Garcilaso,  
 por quien, tal vez, dejaron del Parnaso  
 la cerviz eminente,  
 que hoy hollarse de bárbaros consiente,  
 las Piérides santas,  
 poniendo placenteras  
 con rústico coturno tiernas plantas  
 en tus verdes riberas,  
 ilustrando entre juncos y espadañas,  
 y entre ganados viles  
 las pajizas bucólicas cabañas  
 por sus églogas tiernas pastoriles.  
 (Bances Candamo, *Obras lyricas*, pp. 77-78, vv. 294-310)

Bances Candamo que, junto a autores como Antonio de Solís, iba a encarnar un eslabón importante en lo que Sebold definió como «la transición entre la tendencia neoclásica de los siglos áureos y el siglo neoclásico propiamente dicho», pues, «su obra fue albergue de la intuición artística y de la sencillez y claridad clásicas, o bien neoclásicas»<sup>45</sup>. Así lo manifestarán *El hombre práctico* del conde de Fernán Núñez, el primer tomo del *Diccionario de Autoridades* (1726), el primero del *Teatro crítico universal*, de Benito Jerónimo Feijóo (1726), el *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* de Gregorio Mayans (1726) y la *Poética* de Ignacio de Luzán (1737), donde, al lado de Garcilaso, aparecerán Bances Candamo y Solís, juntos o por separado, como poetas clásicos o, por lo menos, merecedores de serlo.

Así, pues, con la progresiva difusión del estilo llano en el siglo xvii, la *rota Virgilii* cojea hasta romperse y quedar hecha pedazos. La escritura de las últimas décadas del siglo xvii y primeras del xviii es una escritura de transición, todavía llena de fórmulas gongorizantes confrontadas con otras, triviales, sencillas, hasta vulgares, pero cuyo contraste con las primeras resultaba altamente significativo. Los poetas del período

<sup>44</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante, s.l., s.n., 1674. Véase asimismo Bègue, 2007d, p. 215.*

<sup>45</sup> Sebold, 1997, p. 156.

percibieron que el vivero fecundo y utilizable de la poesía áurea se encontraba en los poemas burlescos de un Lope de Vega, de un Góngora o de un Quevedo, con la condición de aliviarlos de su dificultad conceptista, a veces considerable. Allí fue, en consecuencia, donde vieron una posible renovación del lenguaje poético. Un Pérez de Montoro, por ejemplo, se muestra mucho más inventivo, ingenioso y divertido en sus composiciones llamadas “jocoserias” o “jocosas”. Y es en torno a este “llamamiento de la agudeza” donde va a operarse el paso del conceptismo (serio o burlesco) a una forma de espíritu más sensible a las “correspondencias” trivializantes, familiares, comunes. Los poetas se encuentran en un período de agotamiento poético, y tienen la convicción de que hay que hacer “otra cosa”. En realidad, es un llamamiento a una nueva teoría del lenguaje poético, una actitud nueva hacia la lengua misma, el mundo, el universo de los referentes y los temas. Pero, sin duda, es aún temprano para su concreción; falta todavía una revolución en los temas y sin duda una personalidad excepcional para que la metamorfosis se cumpla verdaderamente. Queda que sentimos prefigurarse ya una poética de lo común, de lo “llano”, de lo “sencillo”, de lo familiar, de lo cotidiano. La poesía del tiempo de los novatores revela ser, pues, un primer y fundamental eslabón en la inexorable transición hacia la plenitud del Neoclasicismo.

#### Referencias bibliográficas

- Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, s.l., s.n., 1674.
- ARCE, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.
- ARTIGA, Francisco José, *Epítome de la elocuencia española*, Huesca, José Lorenzo Larumbe, 1692.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Obras lyricas*, ed. Francisco Gutiérrez, Barcelona, s.n. (Selecciones Bibliófilas, 4), 1949.
- BÈGUE, Alain, «Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Investigaciones recientes sobre la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Julián Durán. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 3 y 4 de mayo de 2004)*, eds. Alain Bègue, Agnès Delage y Christel Lapisse, *Criticón*, 97-98, 2006, pp. 153-170.
- , «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'or espagnol», en *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*, eds. Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, *La Licorne*, 82, 2007a, pp. 133-156.
- , «Los límites de la poesía epidíctica: la poesía jocoseria de José Pérez de Montoro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*, eds. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007b, pp. 143-166.
- , «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», Capítulo 10 de *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The «villancico» and related genres*, eds. Tess W. Knighton and Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007c, pp. 231-282.
- , *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: Catálogo descriptivo de los impresos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura (Premio de Bibliografía 2006), 2007d.
- , «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du*



- Siècle d'or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, eds. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail (Collection Méridiennes), 2008. En prensa.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion (Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Série 3, 27), 1992.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (Marqués de Valmar), *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira», 1893, t. 1.
- DEL RÍO, Ángel, *Historia de la literatura española*, New York, The Dryden Press, 1948. 2 vols.
- FASQUEL, Samuel, «*Inventio et dispositio* dans la *Baraxa nueva de versos* de Francisco de la Torre y Sevil (1654)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35, 2, 2005, pp. 191-218.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan (col. 128, 84), 1995.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 14 y 15), 1987, 2 tomos.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco (Conde de Fernán Núñez), *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, CajaSur (Colección Mayor), 2000.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor (Colección Labor), 1995.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manuel de literatura española V. Siglo XVIII*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1981.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 103, 2, 2001, pp. 449-479.
- PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736, 2 tomos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 5 tomos.
- , *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1852.
- , *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1992.
- ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books (Serie A. Monografías, 166), 1997.
- SÁNCHEZ, Vicente, *Lyra poetica*, Zaragoza, Manuel Román, 1688.
- SEBOLD, Russell P., *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Cátedra/Fundación Juan March (Crítica literaria), 1985.
- , «Entre siglos: Barroquismo y Neoclasicismo», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 16, 1-2, 1993, pp. 131-148 [Reed. en Russell P. Sebold, *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 288), 2001, pp. 57-74].
- , «“Mena y Garcilaso, nuestros amos”: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez-Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), 1997, p. 155-172 [Reed. en Russell P. Sebold, *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 288), 2001, pp. 39-56].
- TAFALLA Y NEGRETE, José, *Ramillete poetico*, Zaragoza, Manuel Román, 1706.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- WARDROPPER, Bruce W., «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 195-210.

\*

BÈGUE, Alain. «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo xvii y principios del xviii: análisis de dos nociones heredadas». En *Criticón* (Toulouse), 103-104, 2008, pp. 21-38.

**Resumen.** Analizamos, en el presente estudio, las manifestaciones estilísticas de la segunda mitad del siglo xvii y de principios del siglo xviii que confirieron a la poesía su criticado carácter prosaico y despertó un sentimiento de degeneración. El análisis subraya que, de modo paralelo, la difusión del *genus humile* correspondía a la búsqueda de una nueva poética, una poética fundada en la claridad, la naturalidad y la sinceridad que prefiguraba la poesía neoclásica.

**Résumé.** Nous analysons, dans la présente étude, les manifestations stylistiques de la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle et du début du xviii<sup>e</sup> siècle qui conférèrent à la poésie son caractère prosaïque et fit naître, chez la critique postérieure, un sentiment de dégénérescence. Notre analyse souligne en outre que la diffusion du *genus humile* correspondait également à la recherche d’une nouvelle poétique, une poétique fondée sur la clarté, le naturel et la sincérité qui préfigurait la poésie néoclassique.

**Summary.** We analyse, in the present study, the stylistic demonstrations of the second half of the seventeenth century and beginning of the eighteenth century which imparted to the poetry its prosaic flavour and awakened, as regards the critics, a sensation of deterioration. Moreover, our analysis underlines the notion that the diffusion of the *genus humile* corresponds to the search of a new poetics, a poetics based on clarity, naturalness and sincerity which prefigured the neoclassical poetry.

**Palabras clave.** Degeneración. Estilo llano. PÉREZ DE MONTORO, José. Poesía del Siglo de Oro. Prosaísmo. Retórica. SÁNCHEZ, Vicente. TAFALLA NEGRETE, José. Tiempo de los novatores. Ultrabarroquismo. VEGA, Garcilaso de la.