

RUIZ PÉREZ, Pedro. *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*. Madrid/Frankfurt an Main: Iberoamericana/Vervuert, 2019, 428 pp.

*Animar conceptos* es el sugerente antetítulo que Pedro Ruiz Pérez, catedrático de la Universidad de Córdoba, ha elegido para tratar de las *Formas y modos de la poesía bajobarroca*. El volumen consiste en el compendio de veinte trabajos publicados en revistas y volúmenes colectivos a lo largo de más de dos décadas, entre 1994 y 2016, aunque el grueso del material seleccionado –hasta catorce de sus textos– corresponde a los últimos diez años. Con esta obra Ruiz Pérez acierta a reunir lo esencial de una destacada labor que ha conseguido abordar con solvencia y cartografiar con tino uno de los periodos más desatendidos y minusvalorados de nuestra historia de la literatura, a saber: el largo siglo que, según su propia caracterización, se extiende desde la publicación de *El Parnaso español*, de Francisco de Quevedo (1648), hasta la aparición de los *Orígenes de la poesía castellana*, de Luis Alfonso de Velázquez (1754), centuria para la que el autor ha propuesto el marbete de «bajo barroco».

Tres partes principales componen este *Animar conceptos*, enmarcadas por un «Preliminar» –donde se aclara la «Procedencia de los textos» (pp. 14-15)– y un «Envío» –que concentra el contenido del volumen–: 1) «Hacia un concepto: el bajo barroco. Imprenta y poética»; 2) «Campo literario, sociabilidad y prosaísmo»; y 3) «Poetas andaluces entre manuscrito e imprenta». La primera, compuesta por seis capítulos,

define la noción de «bajo barroco» y traza las características fundamentales del periodo, no solo las intrínsecamente literarias, sino también las concernientes a las «actitudes de autor» de los poetas o a las novedades experimentadas por el libro como unidad de significado, pues es en este momento en el que los poetas empiezan a publicar su obra periódicamente, abandonando el modelo de autor que reúne una sola vez sus versos, bien en su ancianidad o incluso *post mortem*, a través de albaceas o allegados. La segunda, articulada en otros seis capítulos, estudia las peculiaridades del campo literario durante el periodo acotado, las novedades métricas introducidas y la discutida noción de «prosaísmo», también tratada por Alain Bègue, para finalizar con una interesante visión de la imagen que la poesía bajobarroca ofrece de la mujer. Por último, la tercera parte, formada por ocho capítulos, estudia diferentes aspectos concretos de las obras poéticas y teóricas de los andaluces Francisco de Trillo y Figueroa (1618-1680), Enrique Vaca de Alfaro (1635-1725), José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), José Antonio Porcel (1715-1794) y Luis Alfonso de Velázquez (1722-1772), aunque también se detiene en el estudio y edición de un inédito manuscrito cordobés de 1722.

Compartiendo ruta con estudiosos como Jesús Pérez Magallón o el recién citado Alain Bègue –también especialistas en la poesía del periodo acotado, aunque cada uno desde sus personales planteamientos–, Ruiz Pérez parte en los primeros compases de su libro de una atractiva renovación conceptual que trata de identificar las aportaciones

y peculiaridades de la poesía del siglo en cuestión (1650-1750), largamente desatendida y, más aún, descalificada por los estudiosos. Para estos, la poesía del momento, de tono menor y tendente a lo circunstancial, no podía competir con las alturas del Barroco pleno de Lope, Góngora y Quevedo. En palabras de Leopoldo Augusto de Cueto, esta poesía no es sino un «enredado y monótono laberinto de ridículos conceptos, de narraciones chocarreras, de monstruosas hipérboles, de agudezas sin intención ni alcance moral, de alambicamientos peregrinos», pues en el momento «una decadencia vino a corromper y precipitar más, si era posible, la decadencia misma». Pero ya los ilustrados habían iniciado la serie de vituperios: Cadalso reprochó a la poesía que Ruiz Pérez analiza su «hinchazón y los defectos del mal lenguaje»; Meléndez Valdés no perdió la oportunidad de afearle el «mal gusto y la hinchazón»; y Moratín hijo se mofó de varios de los poetas de principios del XVIII considerándolos irónicamente «dulce estudio de los barberos» por hallarlos alejados del tono clásico y sublime de las composiciones de los grandes autores del Quinientos.

A la luz de estas declaraciones, queda claro por qué Ruiz Pérez abre su obra con una relectura del concepto de *canon* (pp. 19-30), tratando de «indagar en los mecanismos de desarrollo histórico, en su incidencia en los procesos de naturaleza excluyente que se encuentran en la base de la determinación de cánones y, en definitiva, recomponer la dinámica establecida en el desenvolvimiento de las prácticas en

torno a un género» (pp. 46-47), concretamente el poético.

Tras ello, Ruiz Pérez propone, «como elemento de debate y reflexión», la etiqueta de «bajo barroco» (pp. 37-40) para referirse al periodo 1650-1750, tratando así de evitar el sesgo peyorativo que advierte en la denominación de Emilio Orozco, *barroquismo* –no digamos *barroco degenerado*–, y de sortear los inconvenientes taxonómicos de *posbarroco*, puestos de manifiesto por Cañas Murillo en un artículo clásico en la materia. No es desde luego el único marbete planteado –cabe recordar «primera Ilustración» (Lopez), «Ilustración temprana» (Álvarez de Miranda), «época de los novatores» (Pérez Magallón) o «periodo de entre siglos» (Bègue)–, pero tiene el mérito de acotar un periodo cronológico sin que «suponga un juicio de valor ni entre en la dinámica historiográfica de oposiciones y de exclusiones» (p. 38).

Una vez aclarado este concepto clave, Ruiz Pérez va atendiendo a las novedades que advierte en el periodo. En la primera parte de su libro Ruiz Pérez sistematiza con gran claridad los tres ejes que en su opinión definen la poesía del momento: «estudio, oficio y juego» (pp. 75-96). Según él, el devenir literario del siglo XVII puede verse como un progresivo aumento de la importancia del *ars*; el poeta iría siendo cada vez más consciente de su oficio, hasta llegar a hacer ostentación de él. Por tanto, en el bajo barroco la escritura no se concebiría ya sin erudición ni estudio, y no es difícil, según explica Ruiz Pérez, ver en todo ello la construcción de la figura del artesano burgués, orgulloso de sus propias manufacturas

y del trabajo cualificado que ha debido efectuar para producirlas. Este tipo de poeta culto iría siendo, además, cada vez más consciente de las vías de difusión de su propia poesía, susceptible ya, en los albores del siglo XVIII, de ser publicada periódicamente y demandada y comprada por los lectores; las condiciones en que lo hace y las características de los textos publicados –extensión, ordenación, condiciones materiales (tipo de papel, encuadernación...)– acabarían por revelarse fundamentales, como lo es también la divulgación de sus obras breves mediante pliegos sueltos que ya no tienen por qué encajar en los moldes genéricos tradicionalmente asociados a esa forma de impresión (pp. 51-60). Finalmente, las circunstancias a menudo públicas o académicas en que esta nueva poesía es creada y difundida prefiguran el último ingrediente de la tríada: el juego. Todo ello conduciría a una poesía que nunca oculta y antes bien exhibe su dimensión absolutamente literaria, de modo que la efusión sentimental se ve reemplazada por un artefacto poético que continuamente llama la atención sobre su propia textualidad, su pulimento retórico y su acabada técnica.

Si en la primera parte de su obra Ruiz Pérez atiende a estos y otros aspectos vinculados con la sociología del texto, en la segunda se detiene a examinar determinados cambios de carácter específicamente poético. Así, advierte con agudeza cómo la forma romance, la más empleada en el período, va variando de uso hasta recoger géneros, como el epistolar, que anteriormente correspondían al terceto encadenado, que prácticamente dejará

de utilizarse (pp. 125-186). En la misma línea, no dejará de observar Ruiz Pérez que la mutación de la poesía amorosa del momento, cada vez menos idealista y más concreta, en consonancia con la renovación filosófica contemporánea, trae consigo la desaparición de la canción italiana en estancias (pp. 401-402), pues «En la senda abierta por los novatores, también la poesía de argumento amoroso [...] renuncia a la metafísica y se acerca a los postulados del empirismo, de la experiencia directa e inmediata, aun sin rozar con planteamientos científicos» (p. 213).

Asimismo, Ruiz Pérez también se detiene en el tan cacareado prosaísmo (pp. 187-198) que suele afearse a los poetas bajobarrocos y que, según su interpretación, no sería sino la manifestación de que los modelos que adoptan y asumen empiezan a abundar en una corriente más, justamente, *prosaica* por coloquial; o, lo que es lo mismo, comienza a ser frecuente la utilización de un léxico de cuño cotidiano (pp. 193-194) necesario para dar cauce a nuevos contenidos. Así, esta reacción, motivada por el buscado contraste con los alambicados modelos gongorinos, fue a la postre un paso necesario en la vía de conformación de un nuevo estrato de lengua poética de mayor naturalidad, lo que encamina la poesía del bajo barroco hacia el clasicismo pronto abanderado por Luzán.

Pero es mucho más lo que este libro ofrece al especialista: el autor exhibe un minucioso conocimiento de la poesía bajobarroca, que constantemente le permite iluminar sus conclusiones generales con numerosos estudios de caso, que abarcan desde el empleo de

la métrica por parte de Antonio de Solís (pp. 163-164) a los muy divergentes cánones poéticos propuestos por Benegas y Velázquez en sus construcciones teóricas (pp. 375-399). Abundan también las líneas de fuga tendidas por el volumen hacia otros periodos, de forma que el autor acierta a iluminar la poesía bajobarroca partiendo de los géneros de la poesía grecolatina (pp. 52-53, 364), o aclarando detalles bibliográficos del mayor interés sobre la transmisión impresa de Góngora (p. 101), relevantes para interpretar el modo en que es leído por sus imitadores; también propone una atinada reflexión sobre la renovación de la representación poética de la mujer (pp. 208-209), sin obviar los numerosos ejemplos de *close reading* (pp. 59-60, 87-90, 100-103...) de textos del periodo, que literalmente asaetean el volumen. Igualmente destaca el examen de la obra de Trillo y Figueroa, singularmente de su poesía panegírica (pp. 244-252), sus fuentes (de enorme valor es la síntesis de la p. 275) o sus composiciones inéditas (pp. 307 y ss.). Es, por fin, inexcusable citar la p. 405, en que Ruiz Pérez explica con enorme sencillez y penetración qué hereda la poesía bajobarroca de los tres modelos altobarrocos principales: de Quevedo, «el valor del chiste y el juego de ingenio»; de Lope la «llaneza» y el recurso a un «personaje poemático con rasgos de poeta» a espejo del Burguillos; y de Góngora, la anteposición «del decir al sentir» y el uso de las máscaras.

No falta ni siquiera una sabrosa concesión autobiográfica (pp. 187-188), significativa en la medida en que pone en relación los métodos filológicos dominantes en un momento con el signo

político en el poder, de suerte que en la universidad de los 70, mientras «el régimen agonizaba entre violencias», en las aulas languidciera un «interés-ido inmanentismo». Aunque Ruiz Pérez allegue este testimonio para explicar la preterición del siglo del bajo barroco, algo parecido puede decirse también de nuestra Ilustración plena. En efecto, mientras en la España franquista predominaba el estudio de los modelos líricos auriseculares de tiempos del Imperio, eran los hispanistas los que iban entregándonos los clásicos inexcusables del estudio de una literatura presuntamente disolvente por liberal y/o afrancesada: basta pensar, ateniéndonos a los hitos principales, en el Meléndez de Colford (1942) o Demerson (1962); el Olavide de Deformeaux (1959); el Forner de Lopez (1961); el Cadalso de Glendinning (1962) o Sebold (1974); el Quintana de Déozier (1968); el Moratín de Andioc (1970), o la visión de conjunto de Sarrailh (1954).

*Animar conceptos*, en conclusión, consigue sin duda infundir vida a la noción de «bajo barroco» y concentra en su título mucho del quehacer intelectual de Ruiz Pérez, formador incansable de generaciones de filólogos y *animador* constante de proyectos, reuniones, ideas. Este tomo también viene a resumir una de las vertientes fundamentales de su trayectoria intelectual hasta la fecha, pues, en sus propias palabras, su acercamiento de los años noventa a la obra de Trillo y Figueroa «ofrecía un punto de partida» para sus ulteriores trabajos sobre la centuria bajobarroca, ya entrado el siglo XXI.

En definitiva, devolviéndole las mismas palabras que él dedica a

Augustin Redondo (p. 343), cabe concluir que este libro de Pedro Ruiz Pérez no solo alcanza, con ser mucho, a «introducir una luz en un periodo de la poesía hispánica que la crítica había dejado entre tinieblas» (p. 401), sino que es asimismo susceptible de legarnos muy valiosas lecciones: la difuminación de las fronteras rígidas entre historia, cultura y literatura; la

atención al discurrir de las mentalidades, sus prácticas y sus discursos; el rastreo en los archivos; y, como perspectiva contrastada, la superación del concepto valorativo de siglos de oro en favor de una noción más abierta de las letras de la Edad Moderna.

Rodrigo OLAY VALDÉS