

Ruiz Pérez, Pedro. *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2019. 426 pgs. ISBN 978-84-9192-082-3.

Reviewed by: Guillermo Serés  
Universidad Autónoma de Barcelona



Pedro Ruiz Pérez, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Córdoba, recoge aquí un excelente conjunto de artículos referidos a un período literario poco transitado por la crítica y de difícil ajuste en las taxonomías al uso, que el estudioso cobija bajo el adjetivo “bajobarroco”. Articula admirablemente la diversidad de entradas en tres grandes secciones, bajo cuyos epígrafes agrupa aportaciones y propuestas específicas que ha ido redactando a lo largo de dos décadas: I. “Hacia un concepto: el bajo barroco. Imprenta y poética” (pp. 19-96). II. “Campo literario. Sociabilidad y prosaísmo” (pp. 97-235) y III. “Poetas andaluces entre manuscrito e imprenta” (pp. 236-399). Las tres se justifican recíprocamente, pues en primer lugar, y siguiendo el canon expositivo, define el concepto y lo contextualiza. En segundo, perfila sutilmente la noción de “campo literario”, en que se basa su metodología y a continuación estudia las fuentes, centrándose especialmente en la poesía andaluza. Cierra el libro con una extensa, actualizada y bien traída bibliografía (pp. 407-426).

1. En la primera entrada de la sección primera (“Periferias: la poesía del bajo barroco y el canon”, pp. 19-30) desmenuza didácticamente las nociones abstractas que va a estudiar a lo largo del volumen; ofrece un correlato conceptual de lo sensible o estético; “anima”, como señala en el título razonadamente, el indefinido período barroco, cuya duración desmesurada documenta, analiza e ilustra, especificando que con “bajo barroco” se refiere a la segunda mitad del siglo XVII, tras el *Parnaso español* (1648), de Quevedo, que “dejó en sombra la práctica totalidad de la escritura inmediatamente posterior” (p. 23), que definieron los novatores del siglo siguiente a partir de nombres como Esquilache, Rebolledo, Polo de Medina o Juan de Moncayo. Repasa las aproximaciones

historiográficas para definir conceptos como república literaria, campo literario y canon, para dotar de límites y contenido al bajo barroco, “marcado por las tensiones del cambio y un dinamismo en el contexto de la poesía (la sociedad, el pensamiento, los elementos materiales...) que pueden hacer borrosos sus perfiles y mantenerlo en la penumbra historiográfica y crítica” (p. 30). En el segundo capítulo (“Para la historia y la crítica de un período oscuro”, pp. 31-43) pone en duda los imprecisos límites seculares y la acrítica falta de transición entre la supuesta “edad oscura” y la Ilustración, una “construcción historiográfica que ha dejado sin espacio conceptual y categorial a un discurso casi centáurico, a caballo entre dos siglos, dos estéticas y dos referentes” (p. 33). La *Poética* de Luzán (1737), complementada con *Los Orígenes de la poesía castellana* (1754), de Velázquez, serían los términos *ad quem* de dicho extenso período; el *a quo* ya lo hemos visto: el *Parnaso* de Quevedo; entremedias, categorías tan imprecisas como “rococó”, “barroquismo”, “posbarroco” o “barroco tardío”. Imprecisiones que delimita y aclara con el concepto “bajo barroco”, un “categoría histórico-crítica consolidada y que tiende un puente entre los dos siglos” (p. 38), especialmente los años que van desde las *Obras varias* (1675), de Cáncer y Velasco, hasta Luzán. Aparte razones editoriales y sociológicas, que luego considera, “van perdiendo aplicación y sentido los componentes de la poesía del alto barroco, desde su sentido de la trascendencia a los rasgos de su estilo” (p. 41). Se va imponiendo un cultivo intimista de la poesía; “lo lúdico asciende en su valor de categoría distintiva” (p. 43), la progresiva desacralización del mundo del alto barroco, la concepción utilitaria y otros factores que irá analizando e ilustrando en las siguientes páginas.

En “Libro y poesía en el bajo barroco. Propuestas” (pp. 45-50) señala los cuatro cambios de la difusión de la poesía en relación con el siglo XVI: “la retórica de la escritura (frente a la oralidad), la de la recepción individual y distanciada (frente a la realización pública y colectiva), la de un público heterogéneo (frente a los círculos de iguales) y la de ordenación del poemario (frente a la realización exenta y circunstanciada del poema)” (p. 48), que amplía en el siguiente epígrafe: “Para la caracterización del libro de poesía en el bajo barroco” (pp. 51-60), donde estudia la aparición de colecciones poéticas póstumas como las de Antonio Hurtado de Mendoza, Bances Candamo, Solís, Salazar y Torres, Coloma, o las de Vicente Sánchez o Pérez y Montoro, que ya se adentran en el siglo XVIII. Las opciones editoriales son las que representan Góngora y Quevedo, por un lado (al margen de la imprenta), y Lope por otro, que concibe la transmisión de su obra mediante la imprenta. Añade otros muchos nombres significativos (p. 52) y apunta la progresiva pérdida de importancia del destinatario mecenas y, en cambio, la relevancia que va adquiriendo el lector común, al que van dirigidos los sustanciosos prólogos, de modo que el autor tiene que buscar un equilibrio entre el necesario criterio selectivo de sus obras y el gusto de un amplio “vulgo” lector. A dicho dilema aquellos autores suelen responder “ampliando los registros de su libro, de forma que muchos puedan encontrar en él algo que les agrade” (pp. 59-60).

Enceta el siguiente ítem (“Modelos editoriales y perfiles de autor. Tras el canon áureo”, pp. 61-74) apuntado que “la imprenta se afianza como espacio y código para la afirmación del poeta y su obra, y para la conformación de la imagen autorial” (p. 64). Trae algunos ejemplos de recopilación (a partir del *Parnaso* quevedesco), como el *Coro de las Musas*, de Miguel de Barrios, o los ejemplares *Ocios* de conde de Rebolledo, donde agrupa “lo amoroso, jocosos y cortesanos”, junto con “lo heroico, político y moral y, finalmente, lo sagrado”, de modo que reproduce “un modelo de ‘carrera literaria’ lejanamente inspirada en Virgilio” (p. 64). También analiza las colecciones colectivas, como las *Poesías varias de grandes ingenios españoles por Josef Alfay* (1654), que refuerzan el papel protagónico de los libreros. Con todo, lo característico es la progresiva

“institucionalización de la poesía y su acomodación, en el escenario del mercado, a un lector heterogéneo, pero que va afianzando el peso de su gusto” (p. 74). En el denso capítulo “Estudio, oficio y juego en la poesía bajobarroca” (pp. 75-96) compendia el progresivo agotamiento del *delectare et prodesse* horaciano, que tanto juego había dado en anteriores períodos, para decantarse hacia el primer verbo del par; para demostrar cómo se prioriza la *elocutio*, los *verba*, por encima de la *inventio* y la *dispositio*, acorde con una progresiva “profesionalización, cada vez menos necesitada de argumentos de defensa y discursos de justificación” (p. 85), cada vez más mercantilizada. De ahí la transición del “estudio” al “juego”, que se acabará consolidando en los primeros años del siglo XVIII, con individualidades como la de Torres Villarroel, que “convierte el desenfado y la falta de pretensiones en un auténtico programa estético” (p. 91). De modo que “el ejercicio de la poesía en el bajo barroco, entre la contrarreforma y la ilustración, más que con el estudio como tarea de la erudición, se identifica con una práctica social, con una experiencia no ajena al mercado” (p. 94). Se va acercando el poeta hacia la autonomía de la estética, sin descuidar el mercado ni la consideración de su labor como un juego, o, al menos, como una actividad “jocoseria”, que refleja una actitud ante la poesía que dista mucho de los planteamientos clasicistas de épocas pretéritas.

2. Inicia la segunda sección (“Campo literario. Sociabilidad y prosaísmo”) con el epígrafe “‘La estampa de su canto repetido’: retazos del campo literario” (pp. 99-123) y señala que a partir del legado de Antonio de Solís (1610-1686), y especialmente centrado en un soneto en homenaje a Góngora, ilustra la recepción de la obra del Homero español hacia la mitad del siglo XVII, que se va reeditando hasta el 1659. Otro soneto progongorino, esta vez de Francisco Bueno (en alabanza del citado Solís), muestra la progresión poética hacia el más ortodoxo clasicismo, que ejemplifica con el ultramarino Valle y Caviedes. El punto de llegada es Torres Villarroel, cuyos *Juguetes de Talía* (1738) son una “lúcida imagen de la recepción de los representantes más señeros (con la llamativa ausencia de Lope) de la poética barroca” (p. 105), pero no exento de la sátira literaria con intención moral, como una “sintética imagen de una república literaria en decadencia” (p. 106). Semejante es la orientación de Benegasi, de tono joco-satírico, que cuestiona el estilo anterior. La que denomina, a continuación, “inestable perduración de lo canónico” (pp. 110-117) analiza la difusión poética desde el *Parnaso español* (1648), donde “el mercado entra como un escenario en el que se desarrolla la poesía” (p. 114), cuyos poetas, abocados “a la profesionalización, inician la exploración de territorios poco frecuentados antes por el verso” (p. 116). Únase a esta búsqueda la progresiva disolución del sentido trascendente de la poesía, pero sin renunciar a unas formas de expresión consolidadas, pero “carentes ya de sentido”. Un buen representante de esta tendencia es Tafalla y Negrete, firme defensor de su modernidad, que corre parejas con la estética de los novatores, en un escenario “marcado por la imprenta y el mercado, cuando el público comprador ocupa la función antaño reservada al mecenas para el sustento del poeta” (p. 122), que va haciendo dejación de su supuesta condición de vate y se limita a reflejar su empírica observación de la realidad sin pretensiones, en tanto que su poesía se ha mercantilizado, o, como mucho, esperando un reconocimiento social. Tal será “el devenir del bajo barroco”, cuyos “rasgos no tuvieron el brillo de sus precedentes áureos, pero acercaban sus pasos a la modernidad” (p. 123). A continuación ofrece unas muestras de dichos rasgos en varios géneros y con distintos estilos.

En “Para una caracterización del romance en el bajo barroco” (pp. 125-151) señala la vitalidad del género y su capacidad de adaptación, la vuelta a la tradición poética, pero con innovaciones, como el cultivo del romance hexasílabo o el heroico, la articulación en cuartetos o “el esbozo de una agrupación de carácter estrófico” (p. 127), estribillos líricos o de carácter dramático, a cargo de poetas especializados en el género, como Vicente

Sánchez, León y Marchante o Pérez y Montoro. A la zaga de algunos trabajos señeros, como el de Alatorre (al que luego rebatirá razonadamente), apunta que los poetas citados y otros parten de las importantes innovaciones de Lope de Vega y Góngora (reeditado en 1654), y especialmente de la *Segunda parte* (1605) del *Romancero general*. También señala la importancia de la difusión en pliegos sueltos, que, “por su carácter circunstancial combinan la brevedad con unas a veces muy marcadas exigencias de elevación artística” (p. 129). Las *Obras en verso* (1663), del príncipe de Esquilache, la *Cima del monte Parnaso* (1672) de Delitala y Castellví, la *Cítara de Apolo* (1681) de Salazar y Torres, o las *Varias poesías sagradas y profanas* (1692), de Antonio de Solís, son pruebas de la pervivencia del género, *per se* o en colecciones polimétricas, sin olvidar a Cáncer y Velasco, cuyas *Obras* (1651) presentan “una significativa alternancia de romances, jácaras, sonetos y quintillas” (p. 133). La imprenta, claro, fue el cauce privilegiado para la difusión de romances, en compilaciones colectivas (como la *Primavera y flor de los mejores romances y sátiras que se han cantado en la corte, añadidas diversas poesías*, de 1659, en dozavo) o individuales, hasta el punto de convertirse el romancero en un “género editorial”. La principal diferencia con los precedentes es que tienden “a la muestra de ingenio”, y “bordeando un prosaísmo no siempre salvable” (p. 150), que se acerca a lo coloquial y cotidiano, subrayando la distancia que media entre la estética de Quevedo y la de Meléndez Valdés.

En el siguiente ítem (“La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad”, pp. 153-185) analiza la evolución desde Garcilaso, a partir del sistema de “contragéneros” de Claudio Guillén, para subrayar la concepción del toledano y la de los neoclásicos. Insiste en la influencia de la imprenta y en la distinta recepción, la preponderancia de lo real y lo inmediato como fundamentos de la lírica y, específicamente, de la epístola en verso, que gana en concreción y cercanía, con “un destinatario real que convierte el poema en el correlato metrificado de una efectiva comunicación epistolar” (p. 161): lo ilustra con Antonio de Solís y José Joaquín de Benegasi. Entre las principales conclusiones, “encontramos que ahora el estilo jocoso abre un espacio, donde se concitan la llaneza y una afectación no exenta de ironía” (p. 184) y, lejos de aquella emotiva amistad humanística, se plasman epistolariamente las relaciones convencionales, a veces jocosas, como se deja ver en las seguidillas de Benegasi. “La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco” (pp. 187-197) es un estudio de las dos silvas de la *Selvas dánicas* (1655), del conde de Rebolledo, a partir de su patrón gongorino, pero, a diferencia de aquellas, los *realia* de estas son identificables, son “elementos absolutamente cercanos a la cotidianidad” (p. 191). El puente entre las dos lo viene a situar en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1655), de Soto de Rojas, donde se presenta una arquitectura de lo inmediato e inmanente. Otras etapas de lo gongorino, hasta llegar a la continuación de las *Soledades* de León y Mansilla (1718), es el *Primero sueño* (1692), de sor Juana Inés de la Cruz, o las *Estaciones* (1675) de Salazar y Torres. Aquellos temas menores y prosaicos de Rebolledo los recogerá más tarde Torres Villarroel en su *Quinto trozo de la vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* (1750) y los teñirá de un cinismo y sentido práctico. Todos ellos ilustran la deriva hacia el prosaísmo de la lírica, cuyos representantes tantean “la búsqueda de un lenguaje renovado, acorde a los cambios en la realidad” (p. 197).

En “De Solís a Lobo: la mujer en la poesía bajobarroca” (pp. 199-215) señala que el nuevo arquetipo y modelo poético femenino lo ilustra con Solís, que describe a la mujer lejos del patrón cortés, porque también han ido cambiando las relaciones, los espacios de reunión e incluso la institución del matrimonio, alejado del adulterio, compatible ya con el amor pleno. Van desapareciendo el modelo cancioneril, el petrarquismo, el neoplatonismo y el edulcorado bucolismo de base filigráfica. El cambio de mentalidad

también propicia un nuevo erotismo, que se observa asimismo en los *Ocios de Castalia* (1663), de Juan de Ovando y Santarén, más centrado en “las circunstancias cotidianas de las relaciones entre hombre y mujeres” (p. 205), muchas veces burlescamente retratadas. Los títulos de Solís (por ejemplo, “A Lucrecia, corcovada y no forzada”) están muy cerca del chiste, son como *contrafacta* de la dama petrarquista. Buena muestra son las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* que en 1654 reúne José Alfay, donde se deja ver cómo se desplaza el viejo código de la honra hacia la mundanidad galante, que en la poesía de Eugenio Gerardo Lobo alcanzan conocida expresión, que refleja la gozosa presencia de la dama, con la que se puede trabar conversaciones de salón, tratar de temas triviales o elegantes. Es una mujer de carne y hueso la del bajo barroco, real y cercana, “a veces tildada de prosaísmo”, que eventualmente ha sufrido una “deconstrucción jocosa”, y “tan alejada de la tradición idealista como de la mirada satírica” (p. 215). En “Deidades apeadas: un nuevo patrón de género” (pp. 217-235) contextualiza la aparición de la *Guirnalda poética* (1733), fruto de una academia “seri-jocosa”, editada por José Rodríguez, que es el punto de llegada de otras academias de esta laya, como el *Jardín de Apolo* (1655), de Fonseca y Almeida, y cuyo tono jocosero de las 18 piezas de aquel chichisbeo “pasaba de los juegos de galanes y damas a la palestra del verso” (p. 222). La superación del petrarquismo a que aludía en el capítulo anterior se consuma en este, subrayando Ruiz Pérez cómo la representación mundana de la mujer, su prosaica imagen, diluye a la ancestral *donna angelicata* y se sustituye “lo melancólico por lo lúdico como materia y forma de la poesía” (p. 227); la lejanía inalcanzable de la dama cede su lugar a la celebración de lo inmediato y lo cotidiano, lo lúdico y lo sociable. Por lo mismo, “el poeta se despoja de sus pretensiones de sublimidad” (p. 231). Es lo que el autor denomina “alteración”, entendida como el cambio de sensibilidad, de un rebaje de planteamientos y tonos en la práctica del verso, que también se extiende a la imagen femenina. Porque también la poesía refleja la crisis europea de conciencia, el fin del antiguo régimen y el progresivo positivismo.

3. En la tercera sección del libro (“Poetas andaluces entre manuscrito e imprenta”) personaliza, “anima”, buena parte de los conceptos expuestos en las dos primeras. En “El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética posgongorina” (pp. 239-254) analiza el período central (1649-1663) de la producción poética de Trillo y Figueroa, de carácter prioritariamente circunstancial (panegíricos, epitalamios, genetlíacos, poemas heroicos, relatos de fiestas, poemas descriptivos), alejados de la poesía estrictamente lírica. En las *Notas al panegírico natalicio* analiza los diversos géneros, a la zaga, principalmente, de Soto de Rojas, Tasso, el Pinciano y Cascales, defiende que la poesía “consiste verdaderamente en la ficción de la fábula y en la imitación de lo que pudo ser”, subrayando la prioridad de la invención sobre la elocución, pues la poesía puede “ennoblecere y dignificar los temas y objetos más dispares” (p. 242). Tiene siempre muy presentes los preceptos neoaristotélicos (fábula, episodios, unidad y variedad...) de la poética clasicista. Una poética erudita propia de un momento de transición estética que quiere superar “la confusión genérica operada por los poemas gongorinos”, una “poética del medio siglo”, como punto de inflexión de la estética barroca” (p. 254). En “La poética de la erudición en Trillo y Figueroa” (pp. 255-283) amplía lo anunciado al final del capítulo anterior para señalar que Trillo está por una “definición netamente poética” (p. 262) de la poesía, que enraíza en Herrera, una poética cultista cuyo referente teórico es el *Libro de la erudición poética*, de Carrillo y Sotomayor, y la práctica de la imitación, con un amplio despliegue de autoridades y explicitación de fuentes, con lo que se sitúa ostensiblemente en una república de las letras, basada en “un concepto de erudición como densidad de la escritura para individualizar una poética” (p. 283). En “Manuscrito, impreso, autoridad: el caso de Trillo y Figueroa”

pp. 285-300) compara la difusión del código de *El Gran Capitán. Poema heroico y La Neapolisea. Poema heroico y panegírico*, ambos de Trillo y Figueroa, que señalan un “desplazamiento desde una poética del panegírico, como alternativa al declive del género, hasta una recuperación de las claves genéricas del poema épico clásico del renacimiento europeo” (p. 288). En “Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa” (pp. 301-327) señala cómo la aparición de los dos grandes poemas de Góngora supuso, varias décadas después de la polémica desatada por la “nueva poesía”, una alternativa “a la épica de raíz renacentista y modelización clásica, sustituyendo en creadores y preceptistas el punto de referencia en la determinación del poema sublime” (p. 302). Las *Soledades*, en concreto, rompía con la mayoría de convenciones desde la Edad Media al reflejar la epopeya antiheroica de un naufrago, plasmar la ruptura del equilibrio estilístico e la *rota Vergilii*, la superación de la frontera entre lo lírico y lo heroico y demás requisitos del decoro. Trillo defiende ese modelo rupturista en sus *Neapolisea y Poema heroico del Gran Capitán*. Su poética gongorina (descripciones morosas, digresiones, reconstrucciones verbales propias de la lírica...) cabe en el amplio marco de la fábula épica, incluida “la introducción del elemento erótico” (p. 327).

Dedica el capítulo “Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*” (pp. 329-342) al estudio de la aparición, en Córdoba, 1666, de un libro de poemas del doctor Enrique Vaca, cuya escritura “convierte al poeta en un médico de los ánimos” (p. 334) y pretende la identificación de la poesía como un fármaco, unificando así la lección horaciana de la utilidad y la profesión médica del poeta, siendo la poesía la medicina, de acuerdo con el tópico secular; se trata de un libro con el que quiere “enfrentar la mordedura venenosas de la incomprensión y la envidia, y conjurarla” (p. 341), pues él también quiere formar parte de la república literaria, que no puede construirse ignorando el poder de la imprenta. En “Ecos barrocos: manuscrito, auto de fe y relación en verso (Córdoba, 1722)” (pp. 343-360) edita e interpreta un auto de fe en verso que consta de 23 octavas reales, compuesto por Fernando Mesía de la Cerda y claramente propagandístico, en tanto que, como todos, se escenifica el triunfo de la fe. Destaca el papel crucial de la imprenta, los circuitos de distribución de los pliegos de cordel. El uso del metro facilitaba, asimismo, el empleo de figuras y colores retóricos “con que reforzar los efectos de patetismo” (p. 350). En pleno siglo XVIII, la pragmática y la retórica son plenamente contrarreformistas. “Proteo poético: *El Adonis* de Porcel o la paradoja de la naturaleza idealizada” (pp. 361-373) es un análisis de *El Adonis en cuatro églogas venatorias* (1741), de José Antonio Porcel, en el que convergen la tradición barroca de la fábula mitológica y el modelo clásico ovidiano que se tendrá en cuenta en la renovación de la égloga en la época neoclásica. El concepto de “naturaleza idealizada” quiere significar “un puro artefacto de belleza verbal, que oculta prácticamente toda visión de la naturaleza que no proceda de los libros” (p. 373). “Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez (pp. 375-399) ilustra cómo entre la *Poética* (1737) de Luzán y los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de Velázquez se revisa la estética precedente, la de los Austrias, y se da pábulo a la recurrente polémica de antiguos y modernos, que tendrá su precedente en la *Biblioteca Hispana, la Vetus* (1672) y la *Nova* (1696), de Nicolás Antonio, y que se alargará, cuando menos, hasta *Los literatos en Cuaresma* (1773) de Iriarte. Separan nítidamente un “siglo de oro” de una época de “corrupción”, “degradación” o “mal gusto”. En el *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* (1755) José Joaquín Benegasi defiende una actitud mundana propia “de la estética bajobarroca” (p. 377), que va delimitando el “buen gusto” y el afán por recuperar los modelos renacentistas españoles, pero con un grado importante de mundanidad, el de la sociedad de los salones. La opción por la claridad y elegancia quiere alejarse de la estética altobarroca y situarse en los umbrales de lo ilustrado, lejos del exceso culterano. Entre

los 36 poetas que trae Benegasi no hay ninguno de los citados un año antes por Velázquez y su “siglo de oro” (vinculado históricamente al Imperio), sino que trae a los del barroco precedente, siempre que no desdigan de la “clara elegancia”, o sea, el largo período estético iniciado por la poesía y la poética de Herrera, con quien, en cambio, según Velázquez se cerraría el “siglo de oro”. Esta división y polémica alcanza a los poetas bajobarrocos que viven hasta la mitad del siglo XVIII, que “asumen posiciones en este debate, entre un cierto aristocratismo” de “marco académico, de un lado, y un creciente profesionalismo de sólidas raíces burguesas o protoburguesas” (p. 399). Se trata de que “el crepúsculo del viejo clasicismo trata de definir su identidad ajustándose a los nuevos aires para garantizar su persistencia. Las empresas de Luzán y Mayáns se sitúan en este horizonte”, el de Benegasi.

En su “envío” final (pp. 401-406) da algunas claves que compendian y acomunan todo lo dicho: “el ingenio rehúsa convertirse en un instrumento epistemológico de desvelamiento de la realidad”; renuncia a “la transcendencia” de la palabra poética (p. 403), como si “la materia versificada” no quisiese salir “del ámbito mundano, el patrón de la cortesía impone una actitud alejada del desgarrar de la confesión” (p. 404). Ha querido situar el “prosaísmo” barroco en su contexto, analizar su “mundanidad”, entroncar a la mayor parte de los poetas bajobarrocos con el Góngora juvenil, “que anteponía el decir al sentir” (p. 405); todo ello desde la perspectiva “de un discreto que toma de Gracián lo que tiene de ocultamiento y disimulación”. Recorre todo el estudio un ir y venir entre el esteticismo de raíz gongorina del alto barroco y el prosaísmo (cuando no cinismo), el estilo jocoserio y el didactismo que caracterizará a la época de Luzán y Mayáns. En un contexto literario en que van cobrando progresiva importancia, debido en parte a la falta de mecenazgo, la imprenta, el mercado, y la consiguiente y progresiva profesionalización del poeta, que celebrará cada vez más lo inmediato o cercano, lo cotidiano, lo lúdico, lo contingente, lo mundano. Esa es la “alteración” a que alude al final de la segunda sección, la brecha que se abre con el cambio de sensibilidad.

El profesor Pedro Ruiz Pérez es un conspicuo representante desde su fundación, en 1988, del grupo PASO (Poseía Andaluza del Siglo de Oro), que, coordinado por la admirable Begoña López Bueno, reunió a una pléyade de estupendos profesores e investigadores. Redacta este excelente estudio con una sólida formación y muchísimas lecturas para entrelazar con rigor la historia y la sociología de la literatura, la estética y el mercado, la poética y la recepción de la poesía, con un encomiable afán de señalar las características de un período mal conocido, e injustamente postergado, que él logra ilustrar diversamente, autorizar doctamente y “animar” conceptualmente. Es, por lo tanto, una referencia fundamental para todos los estudiosos de dicho período literario. Bienvenido sea.