



PAPEL NUEVO. BENEGASI CONTRA BENEGASI: LA AUTOAFIRMACIÓN COMO ESTRATEGIA DE MERCADO

TANIA PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba, Grupo PASO

José Joaquín Benegasi y Luján escribió *Benegasi contra Benegasi* (1760) a raíz de una serie de supuestas críticas suscitadas por la *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones...* (1760), publicada tan solo unos meses antes, a la que en este texto se alude como *Descripción de las fiestas*¹. Como ya fue apuntado en un trabajo anterior (Padilla Aguilera, “Benegasi y la fiesta”), esta obra fue escrita con motivo de la celebración del año de la llegada al trono de Carlos III. Su naturaleza circunstancial, unida a su carácter conmemorativo, la vinculan a una tradición anterior. De alguna manera podría considerarse una obra de carácter cortesano escrita en verso de arte menor (seguidillas) en la que se describe el recorrido de los monarcas por la ciudad de Madrid y su recibimiento por parte del pueblo. Sin embargo, esta obrita está precedida de un prólogo en prosa y de un poema escrito en octavas en los que Benegasi realiza algunas consideraciones muy novedosas –y reivindicativas– acerca del autor y de la poesía que desarrollará en este nuevo texto de una manera más pormenorizada. De forma muy sagaz, Benegasi aprovechó la descripción de unas fiestas, que tendría una gran difusión entre los lectores, para incorporar en ella algunas de sus ideas literarias. De hecho, tal y como el poeta debió de prever, el texto acabó dando lugar a ciertas críticas que lo indujeron a publicar un papel como contestación en el mismo año: *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* (1760)².

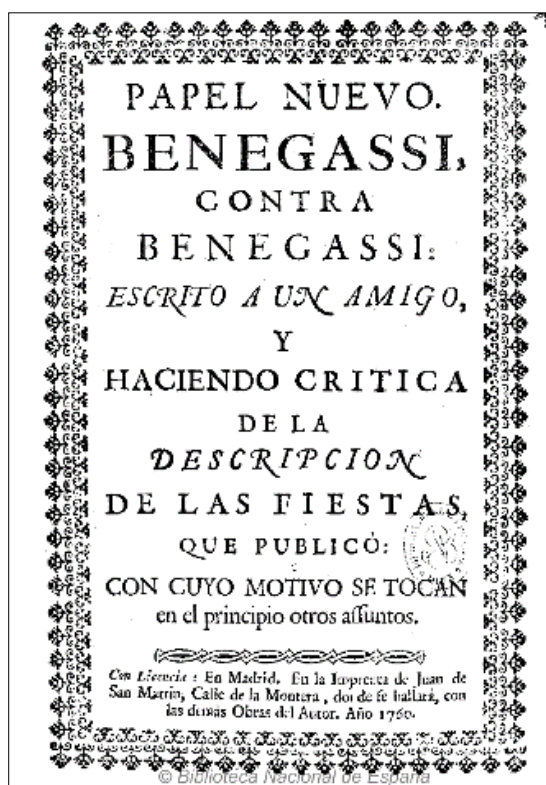
¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *SILEM II: Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)* (RTI2018-095664-B-C22), en el seno del Grupo P.A.S.O. (*Poesía Andaluza del Siglo de Oro*) (HUM241).

² Estas críticas se debieron, fundamentalmente, a la actitud mordaz que Benegasi exhibe a lo largo de toda la *Descripción festiva*, en la que ejerce de incómodo bufón, pero también a su manera general de entender la poesía, que conlleva una peculiar ruptura del decoro (Padilla Aguilera, “Benegasi y la fiesta” 375-376). No obstante, no se ha encontrado testimonio directo de ellas, de lo que se infiere que debieron de circular de forma oral. Si lo hicieron de forma impresa o, más probablemente manuscrita, no parecen haber llegado hasta nuestros días (Padilla Aguilera, “Benegasi y la fiesta” 370).

Ya desde la propia portada de *Benegasi contra Benegasi* el autor lleva a cabo una evidente declaración de intenciones que no pudo pasar inadvertida para un lector de la época, como tampoco puede ser obviada por la crítica actual, en la medida en que refleja un cambio de mentalidad con respecto a otras producciones anteriores o incluso contemporáneas a esta (Padilla Aguilera, "José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos").

El impreso, en 4º, está integrado por 28 páginas, las 6 primeras sin numerar (Ruiz Pérez, "Para una bibliografía" 163). El título aparece enmarcado por una orla de motivos florales, bastante sencilla como es habitual según el gusto del XVIII³. Mediante ese carácter diáfano del marco se persigue realzar el texto, en el que se alternan diferentes tipos de letra, con predominio de la mayúscula, como si la portada de la obra fuera una inscripción tallada sobre mármol. En ella destaca el nombre del autor frente al título de la obra (en letra de mayor tamaño y en negrita), lo cual es sintomático del reconocimiento que debía de tener el poeta entre el gran público. De esto se deduce que este nombre, que hoy no nos aporta demasiada información, en la época era un elemento significativo para un gran número de lectores. Esta doble presencia del nombre del autor en el título exime al impresor de colocarlo tras él, con lo que nos encontramos ante la única obra de Benegasi que aparece sin firmar (al tiempo que doblemente firmada). Además, tras la referencia al impresor se especifica que este papel "se hallará [allí] con las demás obras del autor", lo que constituye una nueva referencia que implica un conocimiento previo por parte del lector. Toda esta abundancia de elementos deícticos en la portada apunta al vínculo de la obra con el contexto en el que surge.

³ En las obras de este siglo desaparecen paulatinamente los emblemas que caracterizaban las portadas de las obras literarias del XVII, quizá porque en el Siglo de las luces se rehúye la simbología y sus crípticos mensajes.

Fig. 1: *Benegasi contra Benegasi* (1760)

En lo que respecta al contenido de la portada, también resultan llamativos varios aspectos. En primer lugar, encontramos la presentación del texto como “papel”. A partir de finales del siglo XVII este término pasa a sustituir al de *pliego suelto*. Las características de este formato lo convierten en el producto más vendido del mercado editorial. De alguna manera este sigue cumpliendo las características atribuidas al pliego suelto por Víctor Infantes y Rodríguez-Moñino; este último lo define como “un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular” (11). En definitiva, se trata de un soporte caracterizado por la inmediatez y el bajo coste, destinado a un público preponderantemente popular. Estas características acaban condicionando el formato y a la inversa, con lo que podemos hablar del pliego suelto como de una suerte de *género editorial*. Sin embargo, en esta etapa el papel se convierte en un soporte al servicio de la expresión rápida de ideas (el nacimiento de la prensa periódica acelera los procesos dialécticos de réplica y contrarréplica) y muy a menudo aparece ligado al ámbito de las polémicas, especialmente las de carácter literario (Ruiz Pérez, “Carreras recompuestas” y “Reivindicación”). Estas características justifican

perfectamente la elección de este formato por parte del autor: no existe un soporte editorial mejor para defenderse de unas críticas recibidas a una obra anterior. De hecho, la inmediatez de la publicación (las fiestas sobre las que escribe Benegasi tuvieron lugar en agosto, y antes de que acabe el año este saca a la luz la defensa de su obra) es posible precisamente debido a las características del formato (bajo coste, escasa extensión, interés popular).

Por otra parte, frente a los conceptos de *imitatio* y *emulatio* de la tradición clásica, encontramos asociado al término papel el adjetivo "nuevo". Evidentemente este sintagma tiene un valor positivo que muy rara vez se encuentra en textos anteriores, pero que en esta época se convierte en un reclamo bastante habitual. La noción de novedad está estrechamente ligada a conceptos como los de *autoría*, *creatividad* y *originalidad*, que son los que presiden la creación literaria desde el siglo XIX hasta nuestros días. Además, el adjetivo "nuevo" subraya de alguna forma esa continuidad con respecto a la obra anterior, convirtiendo inmediatamente la *Descripción* en un papel, si no viejo, al menos sí anterior, con el que se establece un vínculo.

Con el título de la obra, *Benegasi contra Benegasi*, el autor evidencia el revolucionario propósito de su empeño: la obra que presenta como novedad es un enfrentamiento consigo mismo, esto es, un ensayo en el que el autor va a ejercer la autocrítica⁴. Por otra parte, dedica su *Papel nuevo* "a un amigo", esto es, a un igual, no a ningún noble cuyo favor debe pagar con la propia obra. Además, pronto entendemos lo que ya se apunta desde el título: que ese amigo en realidad es él mismo, quien, "haciendo crítica"⁵, ocupa los roles de emisor y receptor del papel. Finalmente, se incluye, junto al nombre de la imprenta, la ya mencionada aclaración "donde se hallará, con las demás obras del autor". Esta información, tan común en las obras de Benegasi, adquiere en este caso una importancia especial, ya que, al tiempo que se evidencia el concepto de *trayectoria* (el lector no solo encontrará allí ejemplares de esta obra, sino también de las restantes obras publicadas por el autor), se incrementa el valor autorreflexivo del texto: Benegasi hablará sobre Benegasi en una obra en la que se anuncian otras obras de Benegasi. Con este juego autorreferencial, el autor logra desarrollar una estrategia de autopromoción que constituye el epítome propagandístico de su carrera literaria.

⁴ Existe una obra titulada *Hypolito contra Ipolitto. El español vindicado [...] firmada por Gabriel de Artabe y Anguita, natural de Cádiz, abogado de los reales consejos y profesor en ambos derechos, civil y canónico [...]*, Madrid, 1732 (Niederehe 77). Además, hay una pieza del Calderón titulada *Comedia famosa. Fineza contra fineza*, Sevilla, 1748 (Reichenberger 532-536). Ambas pudieron servir a Benegasi de inspiración para su título.

⁵ El nexos copulativo que une las ideas "escrito a un amigo" y "haciendo crítica" suma a la cercanía de lo epistolar la proximidad de lo inmediato, subrayado, además de por el propio formato editorial empleado, por la presencia del gerundio.

Como hemos visto, la portada abunda en rasgos que apuntan a la existencia de una nueva sensibilidad. De alguna manera, esta actúa como pórtico que prelude algunos de los elementos que vamos a encontrar en el interior de la obra.

Así, Benegasi lleva a cabo en el prólogo su ya característica llamada al lector que, aunque se trata de una apelación directa –utiliza el vocativo “discreto lector” (Benegasi y Luján, *Benegasi* [1]⁶)–, es anónima. Más adelante, en el cuerpo del texto, esa anónima persona recibe los apelativos de “dueño y amigo”, precedidos del posesivo “mi” (1). A pesar de que el autor nos avisaba en la portada de que el texto estaba “escrito a un amigo”, del juego de máscaras planteado enseguida inferimos que Benegasi, en cierta forma, también se dirige la carta a sí mismo⁷. Sin embargo, partiendo del uso no marcado del vocativo y de la interpelación directa que se realiza a través de este, podemos considerar que su naturaleza es similar a la utilizada en el prólogo para dirigirse al lector; de alguna manera, a través de la particular fuerza pragmática de la epístola, también en este caso el vocativo es asumido por el lector como una llamada personal.

La ambigüedad de la actitud que Benegasi muestra hacia el destinatario queda perfectamente cifrada en los dos adjetivos mencionados. El primero de ellos, “dueño”, remite a la tradición medieval del vasallaje. Este apelativo se aplicaba al rey y, en el amor cortés, se traslada a la amada. Sin embargo, Benegasi apela con este término al lector, a quien se dirige mediante una alternancia entre la segunda y la tercera persona del singular que, en cualquier caso, pretende subrayar la exclusividad mediante el establecimiento de un trato de intimidad. El segundo de los apelativos utilizados es “amigo”, que contrasta llamativamente con el primero. Si “dueño” activa una relación emisor-receptor de carácter vertical, el vocativo “amigo” la activa de forma horizontal. No puede ser casual el uso de estos dos apelativos: de una parte, Benegasi alude directamente a un lector anónimo pero individualizado –que practica una lectura íntima y silenciosa tras la compra del libro–, frente al que se sitúa por debajo, en una reproducción del vínculo servil tradicional del escritor-criado con respecto al rey o al noble. Es la manera implícita de considerar al público como el nuevo destinatario ideal; las recientes pautas de mercado imperantes convierten al autor en un “vasallo” de su público, de cuya aceptación depende el éxito de su trayectoria literaria. Sin embargo, al mismo tiempo, el autor trata de establecer una relación nueva, de camaradería, con el lector, al que insiste en tratar como a un igual, preconizando ya los vínculos

⁶ Utilizo la numeración entre corchetes para aquellas páginas no numeradas en el impreso original, que son las correspondientes al prólogo.

⁷ En relación con esta idea, cabría remitir al concepto de *polifonía* planteado por Bajtín (1989).

planteados en el XIX, que remiten a poetas como Baudelaire. En este sentido, no se puede olvidar el modelo de cuño horaciano, que jugaba con esa ambigüedad y que guarda relación con Mecenas.

No obstante, como ya ha sido apuntado, el receptor al que se dirige Benegasi no está marcado, al contrario que el autor, cuyo nombre aparece en la portada por partida doble, en una tipografía de tamaño mayor al resto, además de ser mencionado en varias ocasiones a lo largo del texto. Hemos pasado, pues, de un autor no marcado, anónimo o camuflado bajo la máscara del heterónimo, a un autor no solamente nominado, sino más bien señalado por él mismo. En lo que respecta al lector, la evolución del mercado hace que se siga el proceso inverso: frente al destinatario o destinatario noble propio de la época anterior, encontramos a un destinatario global, colectivo, a quien el autor trata como "amigo", como su igual, a pesar de que no lo conoce. Evidentemente, no es posible mantener la estructura jerárquica tradicional en la nueva relación entre el autor profesional y el lector ocioso, y en los casos en los que esta aparece debemos interpretarla como una muestra de servilismo con fines estratégicos o de mercado.

A pesar de estas consideraciones, las apelaciones de Benegasi al lector, particularmente las que lleva a cabo en el prólogo, responden a un modelo arquetípico que fue fraguándose desde el siglo XVI y que incluye fórmulas bien tipificadas, como el agradecimiento encarecido o la defensa de la propia obra con un ambiguo tono de falsa modestia ("ingenio, aunque malo": Benegasi y Luján, *Benegasi* [1]). Este tono permite al autor oscilar entre la crítica y la alabanza, que alternativamente orienta tanto hacia su propio papel como autor, en un ejercicio continuo de *autorreferencialidad* (Dunn 3-6), como hacia el lector, que a menudo se ve enfocado –e incluso provocado– por unas evidentes alusiones. Sin embargo, esta interacción con el lector es limitada por varias razones.

En primer lugar, debido precisamente a ese carácter arquetípico y pautado del texto, que a su vez viene determinado por una triple dimensión: el contexto sociocultural en el que se produce (libro impreso, siglo XVIII, literatura para el gran público), la *dispositio* (el prólogo va al inicio de la obra, sirve de puerta de entrada, y es la frontera entre la realidad del lector y la ficción en la que este está a punto de adentrarse; en él además se advierte de que lo que sigue es una carta escrita a un destinatario concreto, aunque innominado, cuya referencialidad por lo tanto es limitada) y su propia *elocutio* (el específico tono jocosero es frecuente en los prólogos y epístolas de esta época, y en gran medida está relacionado con una estudiada estrategia de *captatio benevolentiae* y, de manera general, con la búsqueda del beneplácito del lector a través de su simpatía).

En segundo lugar, además de tener un limitado poder apelativo que lo encuadra dentro de las convenciones propias de los actos de habla calculados –como los vinculados a las prácticas oratorias–, cabe señalar el hecho de que Benegasi incorpora a lo largo de toda la obra composiciones

poéticas que actúan a la manera de glosas que pretenden ilustrar al lector, profundizando en los aspectos que son apuntados en las partes en prosa. La forma en que estas composiciones son introducidas recuerda a las intervenciones del coro en la tragedia griega, a través de las que el espectador ha de asumir la ficción de la historia que se le cuenta para, a continuación, asimilar la función de los esporádicos fragmentos líricos –así como su normalización– que se insertan a lo largo del discurso con el objetivo de remachar y amplificar determinados hechos que les suceden a los personajes (ficción dentro de la ficción). Este carácter *prosímetro* del texto, que se relaciona con su naturaleza híbrida y su capacidad para incorporar materiales diversos, lo aproxima al género de la sátira. La introducción de estas composiciones poéticas en el prólogo aleja este de la preponderante –y esperable– función representativa para adentrar al lector en una expresividad que apunta a la ficción a la que introduce (no podemos obviar que es a partir del siglo XVIII cuando la prosa se convierte en el “vehículo oficial” para la transmisión de todo saber “serio”). Esto lleva de inmediato el acto de habla concreto que realiza el autor al campo de la mimesis arriba apuntada, esto es, al ámbito de la ineficacia comunicativa.

No obstante, el lector sabe de antemano que en el texto de Benegasi, aunque sea por el uso de la primera persona al servicio de una continua autorreferencialidad, va a encontrar algún poso de sinceridad. Esta, de hecho, se hace patente mediante la continua apelación del *yo* del autor al *tú* del lector. No obstante, esta también es la forma clásica de dirigirse a un superior, frente al *vos* que iguala a los interlocutores. Así, en los preliminares de la obra el autor adopta un tono aparentemente confesional con el que parece “desnudarse”: Benegasi trata al lector de una manera próxima e individualizada. Esto, además de estar relacionado con un concepto moderno de la lectura, ayuda a que el mensaje se interprete de forma sincera, sin grandilocuencias ni artificios retóricos, diáfano como un consejo de amigo⁸. Sin embargo, todos estos giros son falaces o, en cualquier caso, responden a un lenguaje estereotipado donde dominan las convenciones concretas atribuibles a los géneros empleados, el prólogo y la epístola respectivamente.

En la apelación al lector de esta obra, no obstante, encontramos ciertos elementos novedosos que arrojan una información de gran valor. En consonancia con el perfil profesionalizante del autor que defiende, Benegasi exige a su lector que esté a la altura de su texto y, al tiempo que le muestra su agradecimiento, también exhibe ante él sus reservas y su suspicacia. Ahora el lector es el verdadero censor, y a él se le debe tanto la fama como el rechazo de la obra:

⁸ No en vano este es el término que usa Benegasi para designar al destinatario de su *Papel nuevo*.

No hablo con el lector que aún no sabe serlo, porque no quiero malgastar el tiempo, y por estar cierto que esta casta de lectores –y qué casta!– no son capaces –porque no lo son– de tener presente lo que expresaré en este

SONETO

Si da una carta sola en qué entender,
con ser la prosa fácil de gastar,
y aun se da de cerebro al empezar,
dictar en verso ¿qué dará que hacer? (Benegasi y Luján, *Benegasi* [1] y [2])

Como vemos, Benegasi habla de “castas” en relación con los lectores; en consecuencia, existe en él la idea de un lector amplio y variado, multiforme, que acepta o rechaza su obra en función de su *gusto*. En este sentido, Benegasi habla del *gusto* y del *ocio* como términos alejados del ámbito de la academia, donde estos conceptos estaban vinculados, respectivamente, a la configuración del canon y al tiempo en el que el autor no profesional elaboraba sus obras con el propósito de entretenerse. Con esto, el autor vincula los citados términos a la esfera del lector. El cambio de mentalidad conlleva una variación en la concepción del ocio, que pasa de estar asociado al parasitismo de la vida cortesana y al vicio, a ser el atributo del hombre libre y dueño de sí mismo (Strosetzki 5-30).

En relación con esto, ya desde el inicio del papel, el autor deja claras sus intenciones: agasajar al público, a quien siente de su parte, frente a la crítica, que ha de venirle de otros colegas: “un ingenio, aunque malo, que son gracias, y repetidísimas, por la buena acogida que hallan en ti mis producciones” (Benegasi y Luján, *Benegasi* [1]). Estas palabras son una clara muestra de la presencia plena y consciente del yo autorial: el autor se muestra preocupado por la imagen que tiene de sí mismo (“no obstante conocerme”: [1]) y la que puedan percibir los lectores (“del concepto que te merezco”: [1]).

Sin embargo, frente a las ditirámicas palabras iniciales que el poeta dedica a los lectores, divide a estos en dos grupos: los *juiciosos* y los *censores*, que son *malos gramáticos* ([2]), y en paralelo a esta crítica a un determinado tipo de lector, ejerce su característica autocrítica. Por eso, ya desde el principio está presente el autorretrato desde lo peyorativo: “Antes deseo perseveres en tu engaño, para que así continúen los buenos efectos que produce” ([1]).

Por otra parte, a lo largo de la obra el autor lleva a cabo una reiterada apología del esfuerzo subyacente a la actividad creadora. Precisamente es aquí, al dignificar su propia obra no ya recurriendo a su encuadre en una tradición clásica, sino al esfuerzo personal y al contexto en el que la desarrolla, donde vemos cierta actitud crítica con respecto al lector:

Esto presente deberá tener
 el juicioso lector al criticar.
 Mas van sin conocer a censurar,
 y no les falta más que conocer.
 Es difícil, y mucho, el escribir,
 fácil no poco entrar en lo censor,
 y no es hablar lo mismo que decir.
 Mas quiere, mal gramático, el lector
 que la persona que hace, al discurrir,
 sea la que padezca por autor. ([2])

Como se observa, el concepto de *autocrítica* parece estar ligado en Benegasi a una concepción de su obra como un todo que debe trabajarse y cuidarse⁹ con el propósito de presentarlo tanto a los lectores actuales como a los lectores futuros. Además, a lo largo de todo el texto, Benegasi defiende una noción de genio poético basada en las propias cualidades intrínsecas (“tu numen dice todo lo que intenta”: 4; “Porque están las musas / tan sin respirar / que, aunque están y existen, / ni existen, ni están”: 12) y en ciertos niveles de autoexigencia:

Tal cual a tu tribunal
 va la obrilla, oscura o clara,
 pero yo me contentara
 como ella fuera tal cual.
 Haz examen especial
 de todos sus versos flojos,
 paralíticos y cojos;
 mira que se ha de exponer
 donde todos la han de ver,
 y no todos con tus ojos. (3-4)

En cualquier caso, en *Benegasi contra Benegasi* el autor evidencia reiteradamente su visión de sí mismo –y del lugar que ocupa su nombre en este nuevo parnaso que él mismo se afana en consolidar– a partir de su relación con el lector, a quien considera un actante fundamental en el proceso literario. Además, a lo largo de todo el texto, Benegasi apela tanto a la defensa de su propia obra, como a la necesidad de una crítica objetiva de esta (autoconciencia, introspección). Paradójicamente, el poeta busca esa objetividad en su propia subjetividad: la verdadera crítica objetiva ha de ser la autocrítica. Esta es la idea que preside *Benegasi contra Benegasi*. Además, el ejercicio de la autocrítica tiene en él un carácter más preventivo que defensivo. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

⁹ Atrás quedaron comportamientos como los de Garcilaso o Góngora, cuya obra poética tuvieron que organizar y poner en valor Boscán y Chacón, respectivamente.

[...] rarísimo cumple con las leyes de buen crítico, y así, lo que debiera censurarse suele aplaudirse y, por la contraria, este despropósito me da motivo a que yo propio sea el que haga crítica de la *Descripción* que publiqué; y no se extrañe, pues nosotros somos de nosotros mismos los mayores enemigos. (14)

No obstante, bajo su actitud crítica subyace un complejo sistema de fuerzas, de índole moralista, que lo lleva a repetir siempre un similar esquema: señala las críticas, se defiende de ellas y luego las asume porque es culpable quien "desprecia los defectos". A este respecto, resultan reveladoras estas palabras:

Otro reparo resulta contra mis seguidillas, y es hallarle algunas asonantadas sin que ni el ser disimulable entre tantas, ni el haber incurrido autores del primer orden en mayores defectos, quite el que este lo sea,

porque dirá, con razón,
cualquiera lector discreto
está próximo a las culpas
quien desprecia los defectos. (19)

Todas estas estrategias apuntan claramente a una idea de autor moderno. Por eso, el gran actante de este proceso es él mismo. Benegasi se construye a través de una suerte de autorrepresentación que parte de un complejo uso de la primera persona. Esta tiene que ver con ese juego de máscaras que Sánchez Jiménez rastrea en la figura de Lope de Vega. Sobre este proceso de profesionalización, que ya se apunta a comienzos del XVII fundamentalmente con la figura del Fénix, cabe recordar las palabras de Chartier:

En la segunda mitad del siglo XVIII se constituye un lazo algo paradójico entre la profesionalización de la actividad literaria, que debe entrañar una remuneración directa que permita a los escritores vivir de su pluma, y la autorrepresentación de los autores en una ideología del genio propio, fundada en la autonomía radical de la obra de arte y el desinterés del gesto creador. (68-69)

El nuevo concepto que el autor tiene ahora de sí mismo determina la existencia de unas características propias que marcan la diferencia. Entre estas características podemos citar la hiperbólica actitud de agradecimiento y sumisión al lector, quien ya no es ocasional y sigue al autor en su trayectoria. A este respecto, son especialmente reveladoras las palabras iniciales de Benegasi: "si desde luego no te diese lo que únicamente puede dar un ingenio, aunque malo, que son gracias, y repetidísimas, por la buena acogida que hallan en ti mis producciones" (Benegasi y Luján, *Benegasi* [1]).

El autor aquí no alude solamente a la obra que sigue al prólogo, sino a sus obras anteriores, que han sido exitosas¹⁰. Su actitud de exacerbado agradecimiento lleva al autor a plantearse la excesiva –y por tanto falsa– modestia y la consiguiente hipocresía que el lector puede percibir en sus palabras, ante las que adopta una actitud preventiva (“no te persuadas a que, afectando modestia, incurra en la ridícula hipocresía”: [1]). En el marco de este elaborado y ambiguo texto sobre la propia imagen, también deben entenderse los excursos que Benegasi coloca entre paréntesis (“que es mucho conseguir, atendiendo a lo no poco que nos engaña el amor propio”: [1]), y que parecen ser parte de un discurso interior, dubitativo, contradictorio, del que el autor hace partícipe al lector; así como la interrogación retórica (“¿pero qué hipocresía no es ridícula?”: [1]), a través de la que el autor pretende incrementar la complicidad con el lector explicitando por adelantado sus previsibles consideraciones.

En este sentido, podemos asociar la amable y relajada actitud de Benegasi con un evidente orgullo autorial que, por una parte, se manifiesta en el agradecimiento por la buena acogida de sus producciones (nos encontramos ante un autor famoso, ya consolidado, profesional), y por otra, en cierta actitud autosuficiente. Este autoenquadre del autor en un ámbito que pudiera calificarse como profesional se evidencia con su inclusión en la nómina que plantea –ya en las décimas– junto a otros profesionales relacionados con el mundo de la literatura (censor, gramático, lector y autor).

Es evidente que la actitud de Benegasi es de completa emancipación. El poeta, lejos de concebirse como un criado, comienza a percibirse a sí mismo como un rey que no solo compite, mediante su talento, con la nobleza de sangre, sino que además aspira a prolongar su existencia más allá de su propia vida mediante la tradicional concepción de *fama*. No obstante, de las palabras de Benegasi podemos inferir que la actividad poética necesita ser prestigiada. El autor busca subrayar la dignidad de la profesión de poeta y el esfuerzo inherente a ella, que afirma que es mayor que en el caso de la prosa. Por lo tanto, hace una tácita reivindicación de la poesía, que empieza a ser un género particularmente denostado ya desde principios del siglo XVIII (“Supongo que esto no es conseguible, y más en un siglo tan contrario a la poesía”: 12). El hecho de que él se considere eminentemente poeta lo coloca en liza con la época y el contexto socioliterario en el que se integra su obra.

Este sentido de enfrentamiento, de pugna, es el que preside toda la obra, en la que el autor saca el máximo partido a la expresividad derivada de la confrontación dialéctica. Así, a lo largo del texto, encontramos varios

¹⁰ Ruiz Pérez (“Garcilaso y Góngora” 61) vincula la noción de “emergente autoafirmación del poeta” con la explicitación de un “currículum” literario que es la base de una proyectada carrera literaria.

niveles de contraposición que afectan tanto al plano metaliterario como al de la ficción. Benegasi se enfrenta a sí mismo con una doble finalidad: crematística (para ensalzar tanto su *Descripción de las fiestas* como su propia figura) y moral (para luchar contra la envidia que dice que suscita su obra). Por otra parte, el autor plantea, a modo de sátira de estados, una serie de encuentros dialécticos con varios personajes (un donado, un forastero, un comprador, un conde), a través de los que, indirectamente, nos transmite en tono burlesco su enfado. Mediante la introducción de este plano ficticio dentro de una obra metaliteraria, Benegasi logra el distanciamiento necesario –próximo al logrado por la fábula, tan cultivada también durante el XVIII– para exponer más cómoda y rebajadamente su crítica. Así, activa una circunstancia, real o no, que dota la composición de un enfoque narrativo que dará al autor mucho juego para la exposición de sus planteamientos. Con el objetivo de reforzar cierta idea de autor profesional, Benegasi incluso hace gala de lo que él podría percibir como defectos personales: la conciencia de la debilidad de su linaje (“tanto que, en punto de malo, / es como mi señorío: / de Valdeloshielos río”: 5) y de sus limitados recursos económicos (“de balde, pues no hay dinero”: 5). En una segunda ocasión, vuelve a abordar el asunto de sus credenciales y lo hace en estos términos:

Con lo regidor de Loja
un maldiciente pegó.
Miren qué tendrán los versos
que ver con lo regidor. (10)

En estos versos de nuevo exhibe el autor la fragilidad de su estatus y cargos, cuya veracidad es posible que ya en su tiempo fuera cuestionada (Padilla Aguilera, “José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770)”) o, en cualquier caso, la incompatibilidad de estos con el tipo de poesía que escribe. De cualquier modo, reivindica que su literatura sea valorada por sí misma, al margen de su propia identidad, como especifica un poco más adelante:

Pero en España es antiguo,
sin juicio ni reflexión,
no herir la dificultad
si no es herir al autor (Benegasi y Luján, *Benegasi*. 10)

A lo largo de *Benegasi contra Benegasi* es muy palmaria esta insistencia del poeta en la importancia de deslindar la obra del autor, algo de lo que cree incapaces a los españoles que, movidos por la envidia, atacan siempre al autor en relación con cuestiones personales, obviando la dificultad de la tarea literaria. Esto lo coloca en una permanente confrontación tanto con los demás como consigo mismo.

Así, ya desde las primeras páginas del texto, Benegasi, enfrentado a sí mismo, se dispone a criticar en el formato de un breve papel la *Descripción de las fiestas* que publicó, que, según afirma el autor en este texto, tuvo cierta repercusión en el mercado de la época (“A lo que usted me asegura de que le han informado que en poquísimos días se han despachado dos impresiones de la *Descripción* que compuse, respondo que es así”: 7). Para ello recurre a un complejo juego dialéctico en el que continuamente se interpela a sí mismo e intercambia las posiciones de réplica y contrarréplica. En líneas generales, el autor es benevolente con su propia obra, aunque profundiza desde una perspectiva crítica en algunas de sus características. Desde el punto de vista pragmático, este proceso es muy interesante, ya que el poeta, tal y como avisa desde el propio subtítulo de la obra, se desdobra en dos *yo*es con el propósito de lograr un enfrentamiento que le permita un diálogo en el que él, como autor, se enfrenta a sí mismo como crítico (“Supone el mismo autor en la pluma de un crítico”: [3]). Así, como ya ha sido apuntado, la evidente emancipación literaria de Benegasi encuentra en el soporte del prólogo un lugar tanto para el esbozo de la propia identidad como para la reflexión sobre su actividad creativa. Este marchamo de autosuficiencia preconiza la configuración de la identidad del autor moderno, quien, sin perder de vista el concepto de imitación, persigue y desea el prestigio comercial y la fama a través de nuevas categorías como las de *singularidad* y *originalidad*.

La novedad de este enfrentamiento que propone Benegasi se hace particularmente manifiesta a lo largo de las décimas que cierran el prólogo, mediante las que el autor intenta justificar la rareza de su actitud:

Estrañé [sic] ver el ramal
 contra ti en tu mano, pero,
 como dijo un caballero,
 no te sabes hacer mal.
 Es cosa muy natural
 el no querer que se entienda
 es rigurosa la enmienda
 que contra ti propio labras,
 y así tú te descalabras
 y tú te pones la venda. ([3])

A lo largo de estos versos y con el claro propósito de evidenciar esa contraposición dialéctica consigo mismo, el autor utiliza continuamente la segunda persona del singular. De este modo, Benegasi identifica su propia voz con la del lector con el objetivo de rebajar el extrañamiento que a este puede producirle el hecho de haber dado a la imprenta una obra en la que la materia central es la crítica de una obra propia anterior. En relación con esto, el poeta, precavido, aborda cuestiones

como la vanidad o la propia estulticia vinculada a una poco provechosa crítica negativa:

Contigo propio lidiar
es demasiado emprender,
y aquí decir y no hacer,
hallando en tanto defecto
que te tienes más afecto
que te debieras tener. ([4])

Así pues, la obra plantea un juego dialéctico a varias bandas que no siempre es fácil seguir con claridad. Con esto Benegasi crea en su texto varios niveles de lectura. En el prólogo se dirige al lector, primero como autor y luego como crítico. En la parte central, se dirige "a un amigo", que puede identificarse tanto consigo mismo como con el público; incluso podemos interpretar esa apelación como desactivada desde un punto de vista pragmático, como un mero artificio literario que resulta de la estratégica utilización del género epistolar. Sin embargo, en la medida en que el autor manifiesta en reiteradas ocasiones un cambio de perspectiva que es posible asociar con un cambio de emisor, podemos presuponer que dialoga consigo mismo. En una segunda instancia, el autor incorpora al texto principal los poemas de ese amigo a quien se dirige, así como los poemas que este le envió a su vez como réplica, lo cual da lugar a dos niveles bien diferenciados de intercambio dialéctico.

Esta actitud camaleónica de Benegasi, llevada al contexto del prólogo, que tiene esa doble naturaleza ficticia y real, mimética y efectiva, permite al autor defender la profesionalidad de su labor al tiempo que restarle importancia¹¹. Ya no estamos en el siglo anterior; ahora comienza a forjarse una economía de mercado, y precisamente por la seriedad derivada del hecho de que la actividad poética aspire a convertirse en una profesión, los autores buscan el rebajamiento. Con él, por una parte, se aproximan a un público más amplio, a un lector más popular¹², y por otra, le restan importancia a sus propias aspiraciones, no del todo nobles en la aún incipiente sociedad de consumo. El interés por el dinero, la vanagloria o la fama en vida no era del todo bien considerado.

El propósito de Benegasi es juzgar lo positivo y negativo, esto es, los aciertos y desaciertos de una obra publicada tan solo unos meses antes. De este proceso de autocritica cabe inferir varios aspectos socioliterarios que

¹¹ A propósito de la naturaleza fronteriza de los paratextos literarios, véase García Aguilar.

¹² Pero no solamente popular: no debemos olvidar la poesía chocarrera y picante característica de los distinguidos salones literarios y de las academias que aglutinaban a autores *amateurs* y que se prolongarán hasta el siglo XIX.

pueden ayudarnos a entender mejor el panorama literario en la España de mediados del XVIII. El ejercicio de la autocrítica supone que el autor confiere la suficiente importancia a su propia obra como para que esta sea objeto de estudio y reflexión –y, desde luego, como para que sea puesta en letras de imprenta y difundida entre un número ingente de lectores–. Ya no es necesario volcar la labor crítica sobre textos canónicos: cualquier texto puede entrar a formar parte de ese canon que antes parecía estar reservado solamente a los autores grecolatinos o, en todo caso, a los grandes ingenios de los Siglos de Oro. Esto implica una nueva noción de *canon*, el cual, mediante la revalorización de los textos contemporáneos, se convierte en una selección de obras accesible a cualquier autor vivo. La crítica –o la autocrítica– de obras contemporáneas se convierte así en una herramienta de canonización.

Por otra parte, el distanciamiento de Benegasi de la tradición también se observa en el estilo que emplea, ya desde el propio prólogo, y que hará extensible no solo al resto de su obra, sino que constituirá un marchamo constante en toda su producción: el estilo jocosero, que de alguna manera es equiparable a la fórmula tragicómica hallada por Lope para el teatro y que está en perfecta relación con una idea de la literatura como fenómeno de masas, como una actividad donde lo cuantitativo –el número de lectores, traducible en un mayor rédito económico– empieza a considerarse por encima de lo cualitativo¹³.

El tono jocosero permite al autor hablar con fundamento, esto es, comunicar verdades, pero desde un enfoque liviano, coloquial e incluso atrevido, que le resta importancia, y cuya propia jocosidad le quita eficacia comunicativa, lo que impide que el autor sea tomado en serio por completo, pues, como afirma Domínguez Caparrós:

Bromear o representar un papel son formas parásitas de comunicación y, por tanto, hay que suponer que su referencia o su significado no tienen que ver con la situación concreta de producción de estas expresiones. (93)

Además de ese lector ideal –y masivo– de su obra, y de él mismo como autor, Benegasi habla en su texto de otros actantes que intervienen en el mercado cultural de su época. En este sentido, el autor menciona la figura del impresor, y lo hace en relación con su dimensión económica:

Dinero y sátiras vi
que produce ser autor,
pero ¿qué hice yo? Partí

¹³ A este respecto véase el estudio de García Reidy sobre el nacimiento y la consolidación de la conciencia del autor profesional materializada en la figura de Lope de Vega.

el dinero al impresor,
las sátiras para mí. (Benegasi y Luján, *Benegasi* 7)

Estos versos son claramente sintomáticos de una mentalidad de autor moderno, pues reflejan la preocupación por la economía derivada de las ventas de la obra, así como por las críticas de los lectores¹⁴. En ellos Benegasi parece estar reivindicando prematuramente un derecho próximo al del *copyright*¹⁵, que hasta el siglo XIX no tendrá a sus más fehacientes defensores, con autores como Balzac a la cabeza¹⁶.

Asimismo, en varias ocasiones a lo largo de su *Benegasi contra Benegasi* el autor alude a la figura del crítico. Su opinión acerca de este es siempre negativa, pues piensa que el principal motor de la crítica literaria es la envidia. A Benegasi no parece preocuparle tanto el público, al que, al fin y al cabo, trata amistosamente, como sus propios compañeros intelectuales o poetas, en quienes echa en falta ecuanimidad y criterio. De manera similar a como hace en el prólogo de la *Descripción de las fiestas*, compara al crítico con una alimaña predadora:

Dime, mordaz, o una obra está bien escrita, o no;
si bien, ¿para qué la muerdes?,
si mal, ¿no la ve el lector?

¿Qué más castigo le quieres
al que ser necio imprimió?
¿Te parece poco, y más
si ha pagado la impresión? (Benegasi y Luján, *Benegasi* 11)

En estos versos, el autor, que evidencia su apasionamiento, parece dejarse llevar por un sentimiento de verdadero enfado, lo que indica que el problema de la envidia, o de lo que Benegasi percibía como tal, fue un elemento de gran importancia a lo largo de su carrera literaria, particularmente cuando ya se siente un autor consolidado, esto es, casi al

¹⁴ A este propósito son muy clarificadores los versos en los que alude al pago de la impresión por parte del autor: "¿Te parece poco, y más/si ha pagado la impresión?" (Benegasi y Luján, *Benegasi* 11). Además de plantear de nuevo cuestiones económicas, estos evidencian los mecanismos editoriales de la época: era frecuente que el autor se costeara la edición (Padilla Aguilera, "José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos").

¹⁵ Acerca de la noción de autor vinculada al derecho, véase Sapiro.

¹⁶ Aunque ya desde el *Statute of Anne*, promulgado en Inglaterra en 1710, comienzan a producirse cambios relevantes en la constitución de los derechos de propiedad intelectual que permiten que se empiece a hablar de los derechos de autor. Para profundizar en esta cuestión, véase Feather.

final de la misma. Esta idea puede explicar la actitud del poeta, que no pierde ninguna ocasión de autopromocionarse o defender sus ideas estéticas, bien diferenciándose de unos, bien aproximándose a otros, pero siempre en función de sus intereses personales, vinculados a la configuración de una poética propia y, mediante las relaciones literarias que urde, a un campo literario pretendidamente delimitado y, tal vez por eso, continuamente acechado en sus fronteras. Este comportamiento de Benegasi podría explicarse a partir esa idea ya planteada (Padilla Aguilera, “José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos”) de un ciclo productivo de senectud que se caracterizaría por el desarrollo de una actitud crítica, revisionista, altiva y con una fuerte impronta de sinceridad.

Otros autores como Torres Villarroel también hacen mención a la envidia en sus textos. De hecho, este afirma en su *Vida* (1743) que ha tomado la decisión de ponerla por escrito él mismo, entre otras razones, para que algunos “colegas” críticos, movidos por la envidia, no difamen sobre sus obras y su persona, manchando su reputación tras su muerte. Una actitud similar vemos por parte de Benegasi en estas líneas de su *Papel nuevo*:

Lo que me admira es que, siendo tantos los que persiguen a esta preciosísima habilidad que se atreven a criticar cuanto se da a la luz, rarísimo cumple con las leyes de buen crítico, y, así, lo que debiera censurarse, suele aplaudirse, y, por la contraria, este despropósito me da motivo a que yo propio sea el que haga crítica de la *Descripción* que publique; y no se extrañe, pues nosotros somos de nosotros mismos los mayores enemigos. (Benegasi y Luján, *Benegasi* 14)

Como ya se ha comentado más arriba, el hecho de que los autores se planteen la envidia de sus contemporáneos como un problema contra el que hay que lidiar, refleja un cambio de mentalidad en las aspiraciones literarias que redundan en el surgimiento de una serie de tensiones que hacen que podamos hablar de la existencia de un tipo singular de red literaria.

En lo que respecta a las críticas concretas recibidas por su obra, en *Benegasi contra Benegasi* el autor se limita a citar algunos ejemplos y, a continuación, se justifica; para ello, astutamente, acude a la tradición de los autores precedentes. En esta línea, cita a Calderón e incluso a Cervantes con el propósito de apoyar determinadas decisiones, esto es, recurre a la *imitatio* para defenderse de los reproches, pues sabe que, a pesar del contexto de transformaciones y la apuesta por la ruptura, este sigue siendo el más eficaz argumento. En esta línea, en la parte final de su discurso, en la que este adquiere un interesante tono forense, el autor recurre a los llamados *argumentos de autoridad* para defenderse de las críticas recibidas. No obstante, más adelante Benegasi da la razón a sus críticos después de haberse defendido de ellos. En este sentido, su estrategia retórica es un tanto sofisticada. En cualquier caso, la propia forma dialéctica adoptada por Benegasi es reflejo de la existencia de un marco de relaciones basado en el

ejercicio de continuos enfrentamientos. Asimismo, el tono exacerbado y la estructura desmadejada de la obra responden a un planteamiento más emocional que calculado que parece surgido de una sincera indignación más que de una planificación estratégica.

Por otra parte, junto al amargo desprecio hacia la actitud de sus contemporáneos, el autor defiende, a través de una serie de explícitas alabanzas a su propia obra, una poética personal. De este modo, Benegasi apuesta por una poesía jocosa, original ("papel nuevo", "obra discreta y rara": 6; "pintar como querer": 18), ingeniosa ("sal y pimienta": 4; "gracia": 6), que atienda a un nuevo concepto de decoro ("la primera objeción que tienen mis seguidillas es ser seguidillas": 15), y adecuada al gusto popular ("esto busca el lector": 18). Sin embargo, en numerosas ocasiones se une a las críticas recibidas asumiéndolas como propias. Así, Benegasi pone en boca del donado al que se encuentra por la calle el que él percibe –y manifiesta reiteradamente– como uno de sus grandes defectos como poeta: escribir versos asonantados:

Díjome el tal, mesurado:
 "Usted de mozo bailó
 muchas seguidillas y
 ¿aún ahora baila sin son?" (9)

En definitiva, a lo largo de toda su obra, Benegasi lleva a cabo un continuo juego que afecta a todos los niveles y que claramente se evidencia mediante esa continua oscilación entre vanidad y "autoflagelación", estilo serio y jocoso, y combinación de verso y prosa. En teoría, estos planteamientos son profundamente barrocos (en el sentido de *culteranos*) y poco deben al horizonte preilustrado contemporáneo a la obra¹⁷. Pero, en cualquier caso, el autor parece poner su híbrido texto al servicio de la compleja circunstancia socioliteraria que le tocó vivir.

El carácter desconcertante y ambiguo de la obra está en consonancia con el tono jocoserio que impregna todo el texto, así como la alternancia de verso (con su camaleónica polimetría, no tanto al servicio del *decorum* como de la *variatio*) y prosa. Así pues, no podemos decir que el de Benegasi sea un texto que se caracterice ni por su sencillez expresiva ni por su claridad expositiva. Este marchamo barroquizante es reforzado por la continua recurrencia a figuras como la dilogía ("papel": 5; "pimienta": 6; "perdidizas": 8- 11; , "lego": 8; "abonadísimo": 3 son términos que cabe entender en más de un significado a la vez), el calambur ("de balde los hielos": 3; "mal-donado"; 9; "es-conde": 10) o la litotes ("porque nosotros en el no vencernos, nosotros en el no mortificarnos, nosotros en el no

¹⁷ Tal vez se pueda encontrar en este hecho la explicación a la escasa trascendencia que ha tenido este autor, tan leído sin embargo en su época.

resistirnos”: 21), además de otros planteamientos conceptistas (peripecias sintácticas, juegos de palabras, contradicciones...) y el uso de una sintaxis compleja, no exenta de hipérbatos, períodos extensos y *excursus*.

Además, en su texto Benegasi señala modelos concretos (Quevedo, Calderón) que subrayan esta filiación, y utiliza un lenguaje metaliterario plagado de guiños que apuntan a esta tradición (“agudeza”: 2; “concepto”: 2; “ingenio”: 11) o que, en cualquier caso, remiten a una manera de entender la actividad poética desde una determinada sensibilidad. Es el caso de la explícita mención del “numen” (4) y la “gracia” (6), que ponderan la importancia del genio creador frente a una concepción más racional de la actividad creadora que va fraguándose con la llegada del nuevo siglo y que queda recogida en las respectivas poéticas de Luzán (1737) y Velázquez (1754). Aunque ya hemos visto que es partidario de trabajar hasta cierto punto los textos, Benegasi concede importancia a la intervención de la inspiración y el talento como germen del proceso creativo; por eso su sensibilidad nos remite a una época anterior, en la que cabía dudar de los sentidos y la única razón posible era la divina.

Este continuo coqueteo con la estética barroca es el que ha llevado a investigadores como Russell P. Sebold o Checa Beltrán a considerar continuistas tanto a Benegasi como a otros autores contemporáneos, sin profundizar en los motivos de esta actitud o los matices que pueden establecerse en ese ligero juicio. Sin embargo, conviene indagar en las razones últimas de esta clara filiación. Además de los aspectos apuntados por Ruiz Pérez (“Siglo de Oro”), que indican que la actitud estética de Benegasi se plantea en gran medida como un revulsivo contra los presupuestos y el parnaso erigido por otros autores y preceptistas, es preciso tener en cuenta el valor de esta filiación en un autor tan preocupado por la recepción y la aceptación de su obra (Padilla Aguilera, “José Joaquín Benegasi y Luján y la *Fama póstuma*”).

Como también pasa hoy en día, el público de la época tenía gustos conservadores, y sus preferencias estéticas se habían ido forjando durante los últimos años del Barroco. Por lo tanto, es lógico que la mayor parte de los lectores prefirieran los textos de carácter más continuista, que les resultarían más inteligibles, frente a los más novedosos. Cabe suponer que un lector de 1760 estaba más familiarizado con el verso que con la prosa, con los períodos largos que con los cortos, así como con los tópicos barroquizantes y con las propuestas conceptistas, que habían llegado a un importante punto de exacerbación en esta etapa. Así pues, podemos afirmar que la opción de Benegasi por una estética en ocasiones culterana responde en gran medida a una estrategia comercial: intenta ofrecer al lector un material que pueda asimilar bien, que no fracture su horizonte de expectativas hasta el punto de generarle un rechazo, y que se inserte con facilidad en una tradición claramente reconocible por este. Como incipiente autor profesional que es, Benegasi ofrece al “vulgo” lo que este quiere.

No obstante, en *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* encontramos algunos rasgos novedosos que distancian la obra de la tradición barroca. Hemos visto que desde la primera mitad del siglo XVIII se rescata la forma epistolar de estirpe horaciana como soporte idóneo para la preceptiva. Benegasi aprovecha en más de una obra la versatilidad formal de este subgénero para exponer en un tono íntimo y conversacional sus ideas estéticas y para ejercer su particular autocrítica. Sin embargo, aleja la epístola del habitual molde del endecasílabo y, sirviéndose únicamente de determinados aspectos estructurales (apelación a un *tú* individualizado, tono suasorio y aleccionador, carácter confesional, prurito —aunque sea fingido— de sinceridad), proyecta en ella recursos de cierta originalidad. De esta manera, siguiendo una idea versátil y, sobre todo, profundamente personal del decoro, alterna verso y prosa, y arte mayor (soneto, cuarteta...) y arte menor (décimas, seguidillas...), dando lugar a un discurso ambiguo e impredecible en el que el lector olvida el molde inicial, algo que el autor recuerda de nuevo en el cuidado cierre al volver a la convención propia del género:

Creo tengo respondido al contenido del de usted, a cuya obediencia me remito, con inmutable voluntad, deseosísimo de ejercitar en su obsequio mi obediencia.

Beso la mano de usted.

Su afectísimo amigo,
José Joaquín Benegasi y Luján.
(Benegasi y Luján, *Benegasi* 22)

Es evidente la particular eficacia de la epístola para la expresión de las ideas literarias. Rico García señala la identificación de epístola, diálogo y *oratio* desde la sedimentación y el desarrollo del subgénero de raigambre horaciana, ya a mediados del siglo XVI. La epístola se hace eco del uso oral para huir de la afectación de otro tipo de composiciones más eruditas, y además brinda al autor “una gran libertad compositiva y elocutiva”, así como una enorme flexibilidad en lo que respecta al estilo (Rico García 399-401). Esto hace que en la epístola sea posible incluir observaciones puntuales al destinatario o digresiones subjetivas. En cualquier caso, el imperio de este género durante todo el siglo XVIII tiene que ver con un deseo de menor encorsetamiento, ligado, en primer lugar, a la búsqueda de un lector amplio y, derivado de esta, a unas concretas pretensiones didácticas.

Como he intentado demostrar en esta aproximación, *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* es una obra compleja que puede concebirse como un material reveladoramente sintomático de la función de este autor en la sociedad literaria de su época. En esta línea, el texto de Benegasi arroja una

valiosa información sobre las diferentes relaciones socioliterarias en las que se movía este poeta y desde las que cabe examinar el conjunto de su producción.

José Joaquín Benegasi y Luján es un autor “de encrucijada” en todos los sentidos: a nivel generacional le toca vivir en ese espacio de indeterminación crítica que se encuentra entre el Barroco y la Ilustración, y en el plano personal es un autor que probablemente desearía serlo solo “a tiempo parcial” (el oficio al que está llamado no debería ser la escritura), pero que aspira a la profesionalidad; a esta circunstancia se añade su ubicación oscilante, pues cosechó sus éxitos en Madrid pero firmaba sus obras como “señor de Valdeloshielos y regidor perpetuo de la ciudad de Loja”, con lo que en él se amalgaman las categorías de *centro* y *periferia*. De todas estas tensiones es reflejo *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi*.

El hecho de escribir una obra que trate sobre otra es una herramienta de propaganda fundamental; a esto se suma que Benegasi aprovecha la ocasión que le brinda el desdoblamiento dialéctico al que se somete (autor/crítico), además de para subrayar las faltas de su producción, para alabarla sin tapujos. En este sentido, el uso de la tercera persona, al igual que en el caso de Julio César, parece eximirlo de cualquier tipo de sentimiento de vanagloria al tiempo que logra incrementar la sensación de objetividad. Por otra parte, gracias al tono jocosero Benegasi consigue restar importancia a lo que dice, a la vez que pretende ser tomado en serio; y finalmente el molde elegido de la epístola contribuye a que su discurso sea universal (comprendido por un amplio número de lectores), al tiempo que personal (el tono confesional derivado del género establece un diálogo íntimo con el lector que nos acerca al siglo XIX).

El particular ejercicio dialéctico que propone Benegasi en esta obra está relacionado con un mayor grado de exigencia del autor para consigo mismo. Esta exigencia se entiende en un marco de progresiva profesionalización. Tal y como la nueva sociedad reclama, el autor asume con el proceso de profesionalización una faceta diferente en la que los conceptos de *fama* y *auctoritas* son sustituidos por los de *prestigio* y *ventas*. En consecuencia, la actividad literaria se desplaza desde el ámbito del *ocio* a la producción entendida como sólido *negocio*. Pero esta trasmutación implica, paradójicamente, la evolución inversa del lector: de un lector ocupado pasamos a un lector ocioso, con tiempo para la lectura.

En definitiva, a partir de una obra cortesana como es la *Descripción de las fiestas*, Benegasi saca a la luz una rareza: un texto en el que título y firma autorial (Kamuf) se confunden. En *Benegasi contra Benegasi*, este autor crea una obra que es, al mismo tiempo, metarreferencial, metaliteraria y metaficcional. Además, a lo largo de su texto plantea una compleja disolución de los límites entre autor y receptor (cuestionar el *yo* implica cuestionar el *tú*). Así, mediante un efecto polifónico en el que combina varias estrategias discursivas, Benegasi crea una suerte de vacuna que se inocula con el propósito de evitar la virulencia de las críticas externas. Esto

apunta al inicio de unos procesos de institucionalización en los que convendría profundizar, ya que son sintomáticos de una nueva mentalidad.

En conclusión, *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi* se revela como una obra fundamental, además de para comprender algunos mecanismos poéticos del Bajo Barroco, para intentar dilucidar el marco de relaciones sociopoéticas de esta compleja etapa. El estudio de la producción literaria de José Joaquín Benegasi y Luján es una tarea necesaria y de gran utilidad porque, como afirma Ruiz Pérez acerca de este autor, "su indagación no es sólo cuenta pendiente de nuestra historiografía crítica; puede ser también una de las formas de reconocimiento de componentes larvados pero potentes de nuestra sensibilidad actual" ("Benegasi y la poética" 197).

En definitiva, en *Benegasi contra Benegasi* encontramos un raro ejemplo de polémica personalista o "autopolémica" que demuestra que, a lo largo del siglo XVIII, más allá de los debates sobre cuestiones relativas a la poética o al canon, el enfrentamiento dialéctico y la polémica literaria se extienden a todos los espacios del campo literario, sirviendo en esta ocasión a la configuración de una tipología autorial que está en proceso de consolidación y que discurre en paralelo a la ampliación de la industria editorial y al incremento de la tipología y el número de lectores.

BIBLIOGRAFÍA

Atarbe y Anguita, Gabriel de. *Hypólito contra Ipolito. El español vindicado, en las contradicciones de su opuesto y su alfabeto mantenido en la posesión de su escritura y pacífico goce de la propiedad en su pronunciación. Su autor, el licenciado Gabriel de Artabe y Anguita, natural de Cádiz, abogado de los reales consejos y profesor en ambos derechos, civil y canónico [...].* Con licencia en Madrid. Se hallará en la librería de Juan Buitrago, en la Puerta del Sol, a la entrada de la calle de la Montera, en Madrid, 1732.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación.* Madrid: Taurus, 1989.

Benegasi y Luján, José Joaquín. *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones con que esta imperial y coronada villa ha celebrado la plausible entrada y exaltación al trono de nuestros católicos monarcas, los señores don Carlos III y doña María Amalia, en los días 13, 14, 15 y 19 de julio de este año de 1760.* Escribála en seguidillas y con la introducción en octavas jocosas don José Joaquín Benegasi y Luján, regidor perpetuo de la ciudad de Loja. Se hallará en Madrid, en la librería de José Matías Escribano, frente de San Felipe el Real, 1760.

—. *Papel nuevo. Benegasi contra Benegasi: escrito a un amigo y haciendo crítica de la Descripción de las fiestas que publicó, con cuyo motivo se tocan en el principio otros asuntos.* Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Juan de San Martín,

calle de la Montera, donde se hallará con las demás obras del autor, 1760 / Tania Padilla Aguilera (ed.). Córdoba: Web de PHEBO/ Universidad de Córdoba, 2015. www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/sites/default/files/benegasi_contra_benegasi.pdf [consultado el 17/12/2020].

Calderón de la Barca, Pedro. *Comedia famosa. Fineza contra fineza*. Sevilla: Joseph Padrino, impresor de libros en calle Génova, 1748.

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.

Checa Beltrán, José. *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*. Madrid: CSIC, 1998.

Domínguez Caparrós, José. “Literatura y actos de lenguaje”. En *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1999. 83-121.

Dunn, Kevin. *Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*. Stanford (California): Stanford University Press, 1994.

Feather, John. “From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors’ Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 10.2 (1992): 455-473.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.

García Reidy, Alejandro. *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2013.

Infantes, Víctor. “Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)”. En *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional* (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986). Coords. Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988. 237-248.

Kamuf, Peggy. *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [...]. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

Niederehe, Hans-Josef. *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (Bicres III). Desde el año 1701 hasta el año 1800 (Studies in the History of the Language Sciences, 108)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005.

Padilla Aguilera, Tania. "Benegasi y la fiesta de la llegada al trono de Carlos III". *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 19 (2019): 363-394.

—. "José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770): perfil vital". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 25 (2019): 359-444.

—. "José Joaquín Benegasi y Luján en tres textos del periodo de senectute: cotejo material y contextual". *Rassegna Iberistica* 44.115 (2021, en prensa).

—. "José Joaquín Benegasi y Luján y la *Fama póstuma* de fray Juan de la Concepción: estrategia editorial, red de sociabilidad y autoconstrucción del yo". *Bulletin Hispanique* 123 (2021, en prensa).

Reichenberger, Kurt. *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung (Manual bibliográfico calderoniano)*. Vol. I. Kassel: Thiele&Schwarz, 1979.

Rico García, José Manuel. "La epístola poética como cauce de las ideas literarias". En *La epístola. Encuentros del Grupo P.A.S.O.* Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2008. 395-423.

Rodríguez Moñino, Antonio. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". En *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Eds. M^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

—. "Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica". *Voz y letra. Revista de literatura* 23.1 (2012): 147-169.

—. "Benegasi y la poética bajobarroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 20 (2014): 175-198.

- . “Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez”. En *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del Siglo de Oro entre 1700 y 1850*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015. 109-145.
- . “Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial”. En *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*. Eds. Antonio Sánchez Jiménez y Juan Montero. Monográfico de *eHumanista, Journal of Iberian Studies* 35 (2017): 100-126.
- . “Reivindicación de la poesía y miseria del poeta: La polémica del *Viaje y manifiesto de difuntos* (1734) de Gómez Arias”. *eHumanista* 37 (2017): 79-102.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. London: Tamesis, 2006.
- Sapiro, Gisèle. “Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d’auteur”. *Revue d’histoire du xix^e siècle* 48 (2014): 107-122.
- Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1985.
- Strosetzki, Christoph. *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Torres Villarroel, Diego de. *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel [...]*. Madrid: imprenta del convento de la Merced, 1743.
- Velázquez de Velasco, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana, por don Luis José Velázquez [...]*. Málaga: oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

