

# Benegasi y la fiesta de la llegada al trono de Carlos III

Benegasi and the party of the arrival  
to the throne of Carlos III

TANIA PADILLA AGUILERA

Universidad de Córdoba

*CESXVIII*, núm. 29 (2019), págs. 363-394

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.29.2019.363-394>

ISSN: 1131-9879



## RESUMEN

En su obra *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones...* (1760), escrita en un período que podríamos calificar como *de senectute*, el poeta madrileño José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) desarrolla unas estrategias literarias que oscilan entre un aparente mecenazgo y una actitud claramente profesional. En esta última dirección apuntan algunos de los rasgos más interesantes del libro, como la presencia de un discurso en el que abunda la autorreferencialidad y que está cargado de marcas distintivas que el autor ya ha asumido como propias (estilo jocoserio, arte menor, casticismo, sátira, mascarada). La *Descripción festiva* está construida desde los planteamientos de una continua confrontación dialéctica que funciona dentro del propio texto, pero también fuera de él y en relación con otros textos. Todos estos procesos apuntan a la confirmación de la hipótesis inicial: en esta obra Benegasi utiliza un cauce literario tradicional al servicio del nuevo modelo de mercado editorial.

## PALABRAS CLAVE

Profesionalidad, estrategias editoriales, trayectoria, literatura circunstancial, polémicas, prensa.

## ABSTRACT

In his work *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones...* (1760), framed in a period that could be described as *senectute*, the Madrilenian poet José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) develops literary strategies that oscillate between an apparent patronage and a clearly professional attitude. In this last address point some of the most interesting features of the book, such as the presence of a speech that abounds in self-referentiality and is loaded with distinctive marks that the author has already assumed as their own (jocoserious style, minor art, casticismo, satire, masquerade). The *Descripción festiva* is constructed from the expositions of a continuous dialectical confrontation that works within the text itself but also outside it and in relation to other texts. All these processes point to the confirmation of the initial hypothesis: in this work Benegasi uses a traditional literary channel at the service of the new model of the publishing market.

## KEY WORDS

Professionalism, editorial strategies, trajectory, circumstantial literature, controversies, press.

*Recibido:* 31 de marzo de 2019. *Aceptado:* 22 de mayo de 2019.

Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral «Imagen *autorial* y estrategias de mercado en José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770)», que se inserta en el Proyecto Coordinado «Sujeto e institución literaria en la edad moderna» (FFI201454367-C2-1-R). Fue presentado en forma de comunicación en el Congreso internacional «Burla y sátira. Los espacios de carnaval en la literatura hispánica, de los Austrias a los Borbones (siglos XVII y XVIII)», celebrado en la Universidad de Cádiz entre los días 30 de enero y 1 de febrero de 2019, con el título «Benegasi y la máscara: la fiesta de la llegada al trono de Carlos III».

La *Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones...* (1760) de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) es un texto clave para entender las relaciones del autor con el lector, la imprenta y la crítica literaria en la primera mitad del siglo XVIII. Este poema de casi 2500 versos está precedido de unos sustanciosos paratextos (por su carácter metaliterario, pero también por su tono subjetivo, muy personal), y es cerrado por un soneto que sirve como apostilla de todo el contenido celebrativo de esta aparentemente ligera obra que podríamos calificar como «de circunstancia».

Gran parte del interés de la *Descripción festiva* radica en el mencionado hecho de que activa, fundamentalmente en sus paratextos, las intrincadas relaciones entre los diversos agentes literarios. Sin embargo, su verdadero valor lo constituye precisamente esa dependencia de la circunstancia bajo la que nace, la cual hace posible que se pueda abordar el estudio de este texto teniendo en cuenta diferentes posibilidades: la reconstrucción del contexto socio-político que recrea, el análisis de la decisión estético-formal del autor, que es reflejo de una pensada estrategia literaria y editorial, así como el examen de la ambigua posición ideológica planteada, que amalgama burla y alabanza en la construcción de una suerte de carnaval personal en el que identificamos lo que a estas alturas es un indiscutible sello propio. De alguna manera, a través de este texto, que se puede encuadrar en una etapa *de senectute* en la producción literaria del autor, Benegasi trata de identificarse, en el plano literario, aunque de alguna manera también en el ideológico, con la renovadora pero a la vez castiza figura de Carlos III («Que cuando el gozo a todos nos rebosa, / y un rey tan español nos ha venido, / metros del Tasso fuera gastar prosa, / y el que es rey justo quiere lo ceñido»<sup>1</sup>).

En esta obra Benegasi muestra una actitud que oscila entre el mecenazgo (es un texto adscrito a una circunstancia con un *dedicatario* indirecto: los mo-

---

<sup>1</sup> José Joaquín BENEGASI Y LUJÁN, *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*, Madrid, librería de José Matías Escribano [1760]/Ed. Tania Padilla Aguilera, 2019. Diálogo jocoso en octavas, vv. 57-60.

marcas recién llegados al trono) y la profesionalidad<sup>2</sup> (son continuas las alusiones al lector, a la crítica y a la imprenta). Este hecho puede explicarse por la pertenencia del autor al estamento más bajo de la aristocracia (era «señor de Valdeloshielos»), lo que de una parte lo lleva a frecuentar las academias y el soporte del manuscrito, ámbitos ligados a la figura de su padre, el poeta y dramaturgo Francisco Benegasi (1656-1742), y de otra, a poner en práctica las nuevas estrategias que exige el incipiente mercado editorial, las cuales dominaba a la perfección a estas alturas de su carrera literaria. En definitiva, Benegasi se mueve a lo largo de toda su trayectoria entre el amateurismo<sup>3</sup> que caracteriza sus primeras incursiones literarias, y la profesionalidad de las estrategias desarrolladas a medida que su nombre va labrándose un espacio en el panorama literario madrileño de su tiempo<sup>4</sup>. En esta última dirección apuntan algunos de los rasgos de la *Descripción festiva*, como la presencia de un discurso personal en el que abunda la autorreferencialidad y algunas marcas distintivas que son continuas en su obra y que el autor asume como personales «marcas de estilo» (tono jocoserio<sup>5</sup>, arte menor, fingido automenosprecio).

En definitiva, en la *Descripción festiva* Benegasi utiliza los mecanismos imperantes en los siglos anteriores (literatura circunstancial, fechada a partir del evento en cuestión, dedicada a un noble<sup>6</sup>) para ofrecer un texto bastante novedoso: en el prólogo se dirige a los lectores que compran sus libros, a quienes atribuye todo el poder de aceptación o rechazo de su actividad literaria; apuesta por el cauce métrico de las seguidillas compuestas para describir unos acontecimientos cuyos protagonistas exigirían una mayor observancia del decoro y adopta una actitud ambigüamente crítica con los nobles o los religiosos a los que alude a lo largo de la carrera, así como con los habitantes de Madrid, que presumiblemente son el público al que va dirigida la obra.

---

<sup>2</sup> Pedro RUIZ PÉREZ, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009.

<sup>3</sup> A propósito de la oscilación entre amateurismo y profesionalidad en la baja nobleza aplicada al caso de Benegasi, véase Javier JIMÉNEZ BELMONTE, «Amateurs preclaros de la España postbarroca: nostalgias de un modelo socioliterario», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 18, n.º 1, 2012, págs. 78-101.

<sup>4</sup> Acerca de la trayectoria de Benegasi en relación con sus impresos, véase Tania PADILLA AGUILERA, «J. J. Benegasi y Luján en sus impresos: la construcción de un perfil poliédrico», *Cuadernos Dieciochistas*, 20 (2019), en prensa.

<sup>5</sup> Jean-Pierre ÉTIENVRE, «Primores de lo jocoserio», en *Bulletin Hispanique*, 106, 1 (2004), págs. 235-252.

<sup>6</sup> La obra está dedicada al marqués de Estepa, conde de Fuensalida y de Barajas, y al final de esta se incluye el soneto de alabanza a los nuevos monarcas «Venid con bien a nuestro patrio nido».

El examen de los ejemplares conservados de la obra<sup>7</sup>, a la mayor parte de los cuales he tenido acceso de primera mano, arroja una valiosa información en relación con algunos aspectos de la bibliografía material que considero necesario constatar antes de iniciar el análisis del contenido de la obra.

La *Descripción festiva* es una obrita en 4.º de una extensión de 57 páginas, más la portada, de las cuales solo aparecen numeradas 45, las correspondientes al poema unitario que compone la descripción de las fiestas propiamente dicha. Pese a ser relativamente extenso, la ausencia de paratextos legales, así como de encuadernación, corrobora el hecho de que nos encontramos ante un *papel*. No aparece esta denominación en la portada, quizá porque ya informaba de ello al potencial lector el propio sintagma «descripción festiva», unido al formato editorial de la obra y a su reducida extensión, características que además se corresponderían con un precio acorde en la librería de José Matías Escribano, en la que se vendía. Por el contrario, la obra que sigue a esta y que el poeta firma como *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi* (1760)<sup>8</sup>, sí aparece precedida del sintagma «papel nuevo». Quizá el adjetivo hace mención a este otro papel, publicado tan solo unos meses antes, con el que guardaba una relación tan estrecha. De los ejemplares examinados, varios de ellos han sido encuadernados en pergamino como parte de un volumen facticio<sup>9</sup> y otros han sido manipulados<sup>10</sup>

<sup>7</sup> En el artículo de Pedro RUIZ PÉREZ, «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 23, n.º. 1, 2012, págs. 147-169, y en el CCPBE, aparecen las siguientes referencias: Biblioteca Histórica Municipal, Madrid: M-BHM, MO-214(14); Seminario Mayor o Conciliar de San Julián, Cuenca: CU-BSC, 2018-D-04 (19); Biblioteca Pública del Estado en Lleida / Biblioteca Pública de Lleida: L-BP, XVIII 5847(16); Biblioteca Nacional, Madrid: VE/1209/21, 2/59740(12), VC/1045/19. El manuscrito mencionado por Ruiz Pérez (2012), BNE, MSS/10906, correspondiente a los *Papeles curiosos manuscritos*. Tomo 21. Juan de Silva, conde de Portalegre [instrucción a su hijo don diego], pp. 131-142, pertenece en realidad al texto *Respetuosa súplica que a la reina madre, nuestra señora, hace en un romance lírico José Joaquín Benegasi y Luján, regidor perpetuo de la ciudad de Loja*, Madrid, imprenta de Antonio Martín (RUIZ PÉREZ, «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», págs. 160-161).

<sup>8</sup> José Joaquín BENEGASI Y LUJÁN, *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*, Madrid, imprenta de Juan de San Martín, 1760 / Ed. Tania Padilla Aguilera, Phebo, Universidad de Córdoba, 2015.

<sup>9</sup> M-BHM, MO-214(14) y 2/59740(12). En el primer caso la obra ha sido agrupada con otros textos con los que no parece guardar ningún tipo de relación ni formal ni conceptual. El segundo ejemplar pertenece al bibliófilo Pascual de Gayangos (1809-1897) y en el canto de la cubierta reza el genérico título de «Poesías castellanas».

<sup>10</sup> VC/1045/19, al que se le ha añadido un canto en color rojo y guarda trasera. En ningún caso se encuentra encuadernado junto a *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi* (1760), por lo que el vínculo con esta obra o bien nunca fue lo suficientemente evidente, o bien, dada su limitada repercusión, se fue diluyendo con el paso de los años.

posteriormente con el objetivo de ser protegidos de un posible deterioro derivado del propio formato de la obra: sin encuadernación ni guardas.

Asimismo, la propia portada resulta reveladora de la naturaleza circunstancial y, por tanto, efímera, de fijada caducidad, de la obra. Con una limpia tipografía neoclásica se subrayan con un mayor tamaño los aspectos del texto que señalan directamente a la circunstancia que motiva el texto: «descripción festiva», «reales funciones», «coronada villa», «exaltación al trono» y, sobre todo, «don Carlos III»<sup>11</sup>. El impreso aparece sin fechar, con lo que su fecha de edición se identifica plenamente con la del evento que retrata: «en los días 13, 14, 15 y 19 de julio de este año de 1760». En esta incluso el demostrativo («este») subraya el estrecho vínculo con la circunstancia que vio nacer a la obra.

Por otra parte, la específica *mise en page* del gran poema que conforman las seguidillas compuestas de la *Descripción*, con el texto distribuido en columnas, evidencia un ahorro en los materiales propio de la literatura de circunstancia, de consumo rápido, similar al de la prensa periódica. Además, esta particular *dispositio* textual también parece invitar a una lectura más rápida, menos profunda y reflexiva, lo cual también parece estar en consonancia tanto con el propósito inicial del texto, como con su resultado final.

Pero volvamos a la portada de la obra para poner la vista en esos otros elementos que, aunque más inadvertidos, forman parte de la estrategia literaria y editorial pergeñada por el autor.

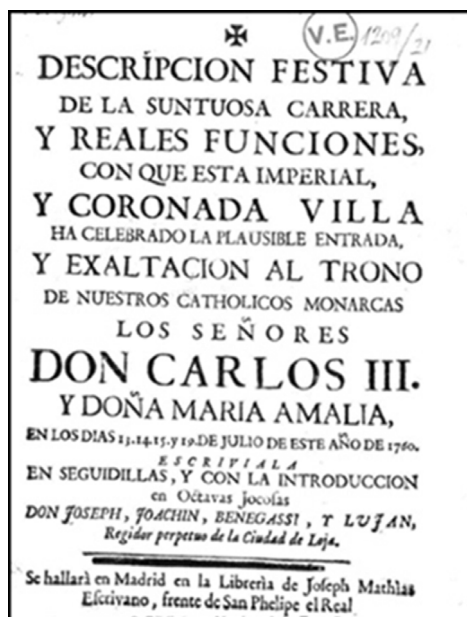
Si ahora nos fijamos en los términos impresos en una tipografía de menor tamaño, encontramos una información que ciertamente puede resultar contraria a lo esperable en una descripción de unas fiestas reales. Así, en esta misma portada reza que se trata de una obra escrita «en seguidillas y con la introducción en octavas jocosas», algo que, a estas alturas del siglo, no resulta demasiado decoroso en una descripción testimonial de estas características<sup>12</sup>.

De haberse producido durante la anterior centuria, estos planteamientos concernientes a la dimensión más material de la obra nos habrían invitado claramente a pensar que nos encontramos ante un *autor criado* que responde a las habituales pautas de comportamiento dentro de las tradicionales relaciones de mecenazgo. Sin embargo, en esta obra la pensada actitud de Benegasi responde a la clara satisfacción de unas determinadas estrategias de mercado: el autor se

---

<sup>11</sup> No obstante, no hallamos en la portada de esta obra características que se salgan de lo común con respecto a otras obras similares. Era lógico que el nombre del monarca (gran reclamo comercial, pero también requerido tributo) apareciera en una tipografía de mayor tamaño a la del resto de elementos.

<sup>12</sup> No obstante, en esta etapa el uso de la seguidilla comienza a consolidarse en gran medida gracias al cauce de los almanaques y, en concreto, al uso particular que hace de ella Torres Villarroel. Debo esta nota a Fernando Durán (Universidad de Cádiz).



Portada de la Descripción festiva de la suntuosa carrera y reales funciones... Madrid, 1760

sirve del gran evento del año, del que se autoproclama descriptor, para vender un gran número de ejemplares de su obra<sup>13</sup>.

En cualquier caso, podemos hablar de que con este texto el poeta plantea una propuesta que ha de abordarse desde tres niveles: editorial, formal y conceptual. Nos presenta una obra aparentemente circunstancial (un papel en el que describe las fiestas celebradas al año de la llegada al trono de los nuevos monarcas) en la que, a través de un molde a todas luces popular (seguidillas compuestas), se dirige a un público muy concreto: los espectadores de las fiestas, que son los nuevos «reyes», a quienes debe complacer y agasajar, en el nuevo sistema de mecenazgo establecido por la incipiente economía de mercado (el lector es ahora el cliente).

<sup>13</sup> A lo largo de su dilatada carrera literaria, Benegasi experimenta con las estrategias propias del mecenazgo clásico, que Lefevere denomina «indiferenciado», y el mecenazgo «diferenciado» que caracterizará a los escritores profesionales a partir de la segunda mitad del siglo, tal y como veremos en las obras del que hemos denominado «periodo de senectute» del autor, como es el caso de la *Descripción festiva*. Acerca de esta distinción, véase André LEFEVERE, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997, págs. 31-32.

La *Descripción festiva* (1760) es una obrita que cabe entender, ya desde sus paratextos, en clave dialéctica. El planteamiento no es en absoluto novedoso y está vinculado de algún modo al auge de la epistolaridad<sup>14</sup> de la literatura de este período. De esta forma parece que se persigue plasmar el intercambio y la confrontación verbales, pero también ensanchar las dimensiones expositivas y argumentativas del texto metaliterario. Con esto se activa una compleja pragmática comunicativa que funciona dentro del propio texto (el autor orienta su discurso hacia la musa Talía o hacia sí mismo, desdoblándose), fuera de él (el autor se dirige a los monarcas, pero también al lector y al crítico), y en relación con otros textos. En este sentido, es indiscutible su vínculo con la tradicional literatura de circunstancia (panegíricos, himeneos, epitalamios...), pero también con el nuevo giro que introduce en ella Lope de Vega, especialmente en su *Isidro* (1607)<sup>15</sup> o en obras circunstanciales como las *Fiestas de Denia* (1599)<sup>16</sup>, con las que el texto de Benegasi guarda ciertas similitudes (entre ellas, el uso del arte menor al servicio de un evento celebrativo de cierta importancia).

Esta obra propicia la publicación, meses más tarde, del texto, también concebido en clave dialéctica, *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi* (1760), en el que el autor contesta a las críticas recibidas por su obra, tanto en la calle como en la prensa periódica. Hasta este momento de mi investigación, a la que he dedicado cuatro años, no he hallado en prensa dato alguno de la citada polémica, por lo que puede inferirse que esta obra de Benegasi funciona como una suerte de autovacuna con la que el autor, preventivamente, se inoculara una pequeña dosis de esas críticas negativas a las que tan acostumbrado estaba a estas alturas de su carrera literaria. No obstante, no podemos descartar que las críticas circularan de forma oral, como ocurría en muchas de las polémicas literarias de la época de las que no hemos llegado a encontrar rastro, pues era en los llamados «mentideros» de la capital donde se generaban muchas de las reacciones críticas, que acababan llegando o no a las prensas. De hecho, en los siguientes versos de la *Descripción festiva*, parece haber una alusión a este tipo de rumores, pero también a la actividad periodística, que tenía su centro impresor en el lugar señalado:

---

<sup>14</sup> Acerca de la epistolaridad en el barroco, véase José Manuel RICO GARCÍA, «La epístola poética como cauce de las ideas literarias», en Grupo P.A.S.O., Begoña López Bueno (dir.), *La epístola*, Sevilla, Universidad, 2000, págs. 395-423, y Pedro RUIZ PÉREZ, «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», en Jean-Marc Buiiguès (coord.), *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013), págs. 221-252. Las composiciones epistolares de Benegasi fueron editadas por Ruiz Pérez (José Joaquín BENEGASI y LUJÁN, *Composiciones epistolares*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2012).

<sup>15</sup> Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.

<sup>16</sup> Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Fiestas de Denia*, *Poesía I*, Fundación José Antonio de Castro, 2002-2005.



Ciertas noticias dije,  
pero no entiendan  
que lo ciertas se dice  
porque son ciertas.  
Antes compiten  
con las que se profieren  
en San Felipe<sup>17</sup>.

En los paratextos de la *Descripción festiva* el autor ejerce una continua lucha contra sí mismo que, aunque es una de sus «marcas autoriales» más reconocibles, aquí desarrolla con especial evidencia, convirtiendo el juego de la autoinfectiva en una suerte de estrategia de presentación y configuración de una singular imagen autorial. Observamos esta actitud ya desde la dedicatoria al «Excelentísimo Marqués de Estepa, Conde de Fuensalida y de Barajas...», que abre el texto:

¿a quién mejor que a Vuestra Excelencia podrá acogerse este papel (para que logre hacer alguno)?, aunque conoce mi cortedad (pues no es tanta que falte a conocer esto), que la grande autoridad de Vuestra Excelencia (aun siendo tan grande) no basta

para librar del quebranto  
que causa mordaz lector,  
que aunque más pueda un señor,  
no hay señor que pueda tanto<sup>18</sup>.

Con estas palabras el autor pide amparo al noble para hacer frente a las críticas que puede suscitar su obra y que su experiencia previa parece dar por hecho. Frente a este intuitivo rechazo, Benegasi persigue ganarse el favor del público dándole la razón, esto es, asumiendo que él es un autor «corto», limitado. La ubicación de esta crítica en los paratextos, cuyo carácter fronterizo los vincula al ámbito de lo real, invita a entender esta alusión a su «cortedad» como verdadera; asimismo, existen razones para creer que esta va más allá de la convencional falsa modestia propia de los textos de este tipo, pues más adelante el autor prosigue:

---

<sup>17</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 8, vv. 386-392.

<sup>18</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, dedicatoria al excelentísimo señor marqués de Estepa.

Sin embargo, aunque a la protección de un príncipe no le sea fácil vencer este imposible, evitando la inmemorial desgracia que padecen todas las obras que se exponen (¡y cómo se exponen!) a la censura del público, no obstante, mucho puede moderarla y, en suma,

Señor Excelentísimo,  
de mecenas has de hacer,  
que el cargo cumplir te vean,  
pues aunque muchos lo sean,  
no todos lo saben ser.  
Escudo en ti ha de tener  
este pobre rasgo rudo;  
favor que de ti no dudo,  
por quién eres, por tu genio  
y en fin para que un ingenio  
diga que tiene un escudo<sup>19</sup>.

Con estas palabras, con las que se ponen de relieve nuevos matices en las relaciones de mecenazgo, Benegasi propone un vínculo mecenas-autor en el que el primero sirve de aval del segundo ante el veredicto del público, cuya importancia como actante en las relaciones literarias revela el inicio de un mundo editorial regido por las pautas del mercado. Nuestro autor apela a las convenciones del viejo paradigma para sentirse protegido frente a una no siempre benévola reacción del público, ante la que se sabe especialmente vulnerable en la medida en que considera a este como el verdadero destinatario de sus obras.

Como no podía ser de otra manera, en el «prólogo» que abre la obra el autor se dirige a ese impredecible lector, ante quien diserta sobre la imagen denostada del poeta en su tiempo, que acaba concretando en su misma persona para trazar un autorretrato desde un enfoque llamativamente peyorativo. Así, desde su condición de vate, se enmarca en una tradición maldita que viene de largo («El nombre de poeta en este siglo...»<sup>20</sup>). Sin embargo, a esta no le sigue el ensalzamiento o la mera defensa, sino que el autor se limita a subrayar esta condición marginal. Esta veta cómica está en plena consonancia con el tono imperante en la poesía de Benegasi, dentro de la que tiene perfecta cabida la construcción de una imagen personal basada en la autocompasión que resulte simpática al lector.

---

<sup>19</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, dedicatoria al excelentísimo señor marqués de Estepa.

<sup>20</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, prólogo.

Más adelante, en una serie de décimas con las que el autor remata el «prólogo», vemos cómo desarrolla una actitud similar:

En tan reducidas hojas  
observarás, si lo adviertes,  
seguidillas, que son fuertes  
porque son fuertes las flojas.  
Si de equívocos te enojas,  
disimulándolos vamos,  
pues hombres que veneramos  
los usan (y se usarán).  
En fin, como hijos de Adán,  
todos nos equivocamos.

Y el prólogo cese, pues  
por monstruo al papel darás,  
si ves que le pesa más  
la cabeza que los pies:  
Aunque el discreto, el cortés,  
no parte con ligereza,  
antes bien con agudeza  
(como piadoso lector)  
conoce fuera peor  
no tener pies ni cabeza<sup>21</sup>.

Sin embargo, ahora Benegasi se justifica a nivel personal de su decisión de optar por los moldes populares. Así, la idea general del menosprecio del arte poético encuentra una réplica en la individualidad del poeta. De la misma manera, realiza una autodefensa un poco tibia que acaba desembocando en una autoinculpación que vuelve a mirar hacia lo colectivo («todos nos equivocamos»<sup>22</sup>). No obstante, toda su argumentación apunta a la idea de lo contrahecho, de lo monstruoso, y esto nos lleva a Lope de Vega y al genio barroco (a la mezcla, a la *satura*), pero por la vertiente de una comicidad cuasi chocarrera que recuerda a la de la poesía gongorina. En cualquier caso, esta alusión al monstruo, unida a la paradójica idea de que «son fuertes las flojas», revela por parte de Benegasi una clara actitud de orgullo *autorial* que se materializa en una asunción de la

---

<sup>21</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, prólogo: décimas, vv. 49-68.

<sup>22</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, prólogo: décimas, v. 58.

idea axial de la poética lopesca: «porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»<sup>23</sup>.

Los paratextos de la *Descripción festiva* se cierran con una serie de octavas en las que Benegasi establece un diálogo con la musa Talía<sup>24</sup>. En ellas el autor vuelve a retomar la polémica por la métrica utilizada ejerciendo una nueva defensa del arte menor (seguidillas y redondillas), pero en esta ocasión lo hace en clave de enfrentamiento. Benegasi lleva a cabo la réplica y su contrarréplica, lo que conduce al encuentro con la verdad en un texto que reproduce el esquema de tesis-antítesis-síntesis.

A pesar de que el uso del arte menor es habitual en la dilatada y ya reconocida carrera literaria del poeta, en el caso de la *Descripción festiva* Benegasi vuelve a encontrarse inseguro y vulnerable ante el lector, como cuando entregó a la imprenta su primera vida de santo contada en metros populares<sup>25</sup>. En el elaborado proceso de autojustificación desarrollado en estas octavas introductorias, podemos reconocer un contradictorio movimiento que va desde la autoinculpación («Pero si es que te vences a los legos, ¿quién más lego?, ¿quién más que Benegasi?»<sup>26</sup>) a la autodefensa.

Así, el diálogo que el poeta mantiene con la musa produce un desdoblamiento (similar al que utiliza en su obra posterior, *Benegasi contra Benegasi*) que propicia un juego dialéctico que le permite someterse a un interrogatorio en el que el autor facilita todas las respuestas necesarias para construir su particular «coartada» ante el público.

*Tal.* Ya te dicté bastantes redondillas,  
ya de llamarme no es razón que trates.  
Déjate ya de hacer más seguidillas,  
antes que den contigo en los orates.  
Ya tienes trabajadas mil obrillas  
que te han costado penas y debates;  
de ellas las librerías están llenas.

---

<sup>23</sup> Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 133, vv. 47-48.

<sup>24</sup> La alusión a la musa de la comedia en una composición en octavas nos remite directamente al ejemplo del *Polifemo* gongorino («Estas que me dictó rimas sonoras, /cultas sí, aunque bucólica, Talía»), referente para nuestro autor en su transgresora propuesta (Luis de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 133, vv. 1-2).

<sup>25</sup> José Joaquín BENEGASI Y LUJÁN, *Vida del portentoso negro san Benito de Palermo, descrita en seis cantos, jocosos, del reducidísimo metro de seguidillas, con los argumentos en octavas*, Madrid, imprenta de Juan de San Martín, 1750.

<sup>26</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, diálogo jocosos en octavas, vv. 17-18.

No prosigas en más y haz obras buenas<sup>27</sup>.

[...]

Pero porque en los cantos no tropieces,  
por si devota en ellos empezabas,  
dándote a octavas, no, por ahí no empieces,  
que eres bellaca, mucho, para octavas.  
A un metro alegre quiero te endereces,  
tañéndome la lira que pulsabas:  
lo heroico quede al que hace maravillas.  
*Tal.* ¿Pues qué quieres te dicte? *Aut.* Seguidillas.

Que cuando el gozo a todos nos rebosa  
y un rey tan español nos ha venido,  
metros del Tasso fuera gastar prosa,  
y el que es rey justo quiere lo ceñido.  
Es decir mucho en poco linda cosa;  
es decir poco en mucho, aborrecido.  
Y aunque son seguidillas, los capaces  
las saben apreciar si tú las haces<sup>28</sup>.

A través de este enfrentamiento dialéctico, Benegasi pone en boca de Talía los recelos que su obra puede suscitar desde el paradigma clásico y sus estrictos presupuestos del decoro. La veta barroca del autor, en un tiempo en el que se abre paso poco a poco la mentalidad neoclásica, enlaza con la defensa de lo castizo y lo nacional por la vía de lo popular (la figura de Carlos III intenta ser revisada desde este paradigma). De cualquier manera, tanto en este fragmento como en los anteriores se observan rasgos de estilo *humilis* (coloquialidad, diminutivos, presentación de tipos, arte menor...), con los que Benegasi trata de acercarse a ese público cuya reacción tanto teme y cuyo beneplácito pretende. Para ello el poeta cultiva la práctica del automenosprecio como una estrategia propia del bufón.

En definitiva, como es común en las obras de Benegasi, el autor aprovecha el espacio fronterizo de los paratextos para configurar una imagen *autorial* coherente (aquí el concepto de «carrera literaria» es plenamente operativo). A partir de esta, el poeta pretende ubicarse en relación con una tradición cuyos

---

<sup>27</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, diálogo jocoso en octavas, vv. 25-32.

<sup>28</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, diálogo jocoso en octavas (s/n), vv. 49-64.

rasgos generales son reconocibles por el lector a través de su propuesta estética (destinatario), a la vez que se desmarca trazando unos rasgos que apuntan hacia la singularidad y la construcción de una imagen personal muy concreta: la del autor jocoserio que hace alarde de sus limitaciones y defectos para ganarse la complicidad de un público popular con quien parece querer nivelarse.

En Benegasi la desmitificación del acto de la escritura, principalmente en el caso de la poesía, viene de la mano del uso de las formas más populares del arte menor, así como de la utilización de un léxico coloquial o incluso chocarrero. Su empeño personal en la construcción de una imagen *autorial* basada en el rebajamiento parece tener como fin último conquistar un espacio reservado a la imprenta y a una concepción *profesionalizante* de la actividad literaria que no da de lado a la polémica, sino que busca en esta la manera de conquistar un espacio a través de la controversia y el juego de tensiones estéticas. La actitud de Benegasi, al tiempo que resulta provocadora para el gran público, se presenta como insultante para los lectores más exquisitos y los críticos más conservadores, razón por la que la mayor parte de sus producciones generan polémicas que originan respuestas y, en definitiva, un cruce de textos en el que la literatura genera literatura y la fama del autor va en aumento. A Benegasi, por tanto, siempre le interesó cultivar una imagen de autor poco habilidoso, inculto, bufón.

Cierra la obra el soneto «A nuestro patrio nido»<sup>29</sup>, al que el propio autor hace referencia en varias ocasiones en la autorrevisión crítica que plantea en *Benegasi contra Benegasi*. En él el poeta parece encontrar el cauce formal perfecto (arte mayor, estructura centrípeta, carácter sintético) que logre un buscado contraste con el poema que constituye el grueso de la *Descripción* (arte menor, estructura centrífuga, carácter analítico). Así, el lector concluye la obra con la falaz percepción de que ha leído, en efecto, una descripción de las fiestas al uso: exhaustiva, celebrativa, servil con el poder. Este soneto, además, deja en la memoria del lector la sensación del decoro al mismo tiempo que el rastro del arquetípico lenguaje de la alabanza, esto es, devuelve la descarriada obra a unos cauces archiconsabidos que el lector enseguida identifica, y en su mente queda la idea de que Benegasi, cuando habla de los monarcas y de todo lo que los rodea, deja en efecto a un lado su característica ironía y su compulsiva propensión a la dilogía de cruel raigambre quevedesca. Solo en este carácter grandilocuente y serio del poema encontramos los reparos del autor y las explicaciones no pedidas que le dedica en la posterior *Benegasi contra Benegasi*. Versos como «Venid con bien a nuestro patrio nido, /¡oh, Reyes grandes!, para ser amados»<sup>30</sup> van

---

<sup>29</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, soneto final.

<sup>30</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, soneto final.

a interpretarse como insinceros y burlescos por parte de todo lector que haya leído con cierta atención las seguidillas compuestas que constituyen el poema de la *Descripción festiva*. Porque, cuando la ironía y el doble sentido se convierten en marcas características de un autor, su desactivación resulta imposible fuera de los límites del juego del equívoco. No obstante, es lógica la inclusión de este soneto al final de la obra. A estas alturas de la centuria esta era la única manera posible de concluir una composición de estas características, de modo que no cupiera ninguna duda de la alabanza al monarca y el respeto absoluto de su sacralidad.

En definitiva, Benegasi se inocula el rechazo para protegerse de las críticas que sabía que suscitaba su obra. Su defensa de los cauces métricos populares y del tono jocoso (apela a la musa Talía, como Góngora en el *Polifemo*) no es nueva, pero tras ella el autor esconde lo que probablemente él mismo percibe como cierta falta de talento y un carácter de burla y humorismo que no estaba presente en Góngora ni en Lope, sus referentes más próximos, quienes (y no sin razón) sí se tomaban en serio sus prácticas literarias.

El estilo jocososerio le permite al poeta alternar la sinceridad con la máscara, encubriendo sus propios defectos como creador bajo la pátina de la convención. Cabría, pues, preguntarse si el Benegasi que se nos retrata en sus propias obras es de verdad un inepto, o por el contrario cultiva esa imagen, que es la que le ha dado la fama, esto es, si es sincero cuando se presenta a sí mismo como rudo o corto, o sus palabras forman parte de la construcción de una proyectada imagen autorial. Y esta duda nos lleva a otra: si fue un autor tan denostado por la crítica, de lo que existen numerosos testimonios, y por el público (si hacemos caso a lo que el propio Benegasi afirma en sus textos), ¿por qué se editó y se leyó de forma sistemática en su época? Acaso cabría preguntarse también si es posible que, a pesar de todo, su estrategia triunfara.

### *Una festiva descripción de las fiestas*

Las crónicas aparecidas en la *Gaceta de Madrid* y el *Mercurio histórico* nos proporcionan datos sobre todos los detalles concernientes a la carrera festiva, así como de los diferentes actos con los que se conmemoró el año de la llegada al trono de los nuevos monarcas. Las crónicas de la época ofrecen puntuales datos sobre cómo se engalanó Madrid para la ocasión (arcos de triunfo, esculturas, guirnaldas...), el recorrido seguido por los monarcas, los actos religiosos que tuvieron lugar en los diferentes templos, las representaciones teatrales en el Retiro y las corridas de toros en la plaza Mayor:

Ya el acreditado celo y amor de Madrid en cuanto es obsequiar a sus soberanos, había anticipado los preparativos y prevenciones correspondientes justamente debidos a tan regia, solemne función, erigiendo, generoso, en toda la carrera por donde habían de transitar las reales personas, suntuosos arcos triunfales, adorno de fuentes y esmerados inventos del arte y de la magnificencia, y aun muchas comunidades, señores y caballeros particulares, vistiendo con la mayor propiedad las fachadas de sus casas, se compitieron en la misma anticipación y en el mejor gusto y primor de su adorno, ocasionando a la vista, con su hermosa variedad el más bello delicioso objeto<sup>31</sup>.

Estas crónicas, con escasas variantes entre ellas (lo que apunta a que, o bien fueron redactadas por la misma persona, o bien por varios autores que se copiaron entre sí), sirven para esclarecer tanto el itinerario exacto descrito por Benegasi en su texto<sup>32</sup>, que, debido a los frecuentes *excursus* del autor, resulta más oscuro de delimitar, como la fecha y lugar exactos, así como el contenido de los diferentes eventos que integraban las fiestas.

Asimismo, contamos con algunos testimonios más subjetivos del evento, como el firmado por el periodista Nipho, que escribió en relación con las fiestas su *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano...*<sup>33</sup>. En esta obra lleva a cabo una singular descripción de la celebración en forma de diálogo en la que no escatima en epítetos favorables al monarca:

No creo habrá en la historia de España cetro o bastón, corona, yelmo o celada que merezca más justamente aplausos y más debidamente afectos, elogios y veneraciones que nuestro amabilísimo monarca<sup>34</sup>.

Construido a la manera de los diálogos de la literatura clásica, que más tarde retoman numerosos pensadores renacentistas hasta perfeccionar el gé-

---

<sup>31</sup> *Gaceta de Madrid*, Madrid, 1697-1934. Base de datos NICANTO. Université Bordeaux Montaigne, 2018. Madrid, 22 de julio de 1760, págs. 242-243. Para una mejor comprensión, he procedido a modernizar el texto y a adecuarlo a las actuales normas ortotipográficas.

<sup>32</sup> «Desde la Puerta Verde del Real palacio del Buen retiro, que sale a la calle Alcalá, y prado de San Jerónimo, dio principio la dilatada deliciosa carrera, corriendo desde aquí toda la calle de Alcalá, puerta del Sol, calle Mayor, Platería, calle de Santa María, puerta de Guadalajara, plaza Mayor, calle de Atocha, plazuela del Ángel, calle de las Carretas y plazuela de san Jerónimo» (AA.VV., *Gaceta de Madrid*, Madrid, 22 de julio de 1760, pág. 244).

<sup>33</sup> Francisco Mariano NIPHO, *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano explicando clara y distintamente la construcción y significado de los arcos triunfales y demás adornos públicos...*, Madrid, imprenta de Gabriel Ramírez, 1760.

<sup>34</sup> NIPHO, *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano explicando clara y distintamente la construcción y significado de los arcos triunfales y demás adornos públicos...*, pág. 2.



nero<sup>35</sup>, Nipho plantea un intercambio en el que lleva a cabo una descripción pormenorizada del origen y la razón de los elementos decorativos utilizados en la carrera, con lo que presta toda su atención a los arcos de triunfo (de la calle Alcalá, calle Mayor, calle Carretas...) y las fuentes (la de la puerta del Sol, la de la Villa, la de Provincia...). Finaliza su exposición con una serie de endecasílabos blancos<sup>36</sup> en los que de nuevo se van alternando las dos voces (la del forastero y la del cortesano) que constituyen una explícita alabanza al monarca<sup>37</sup>.

Por otra parte, existe una «documentación gráfica» de la celebración: los óleos realizados por el pintor Lorenzo Quirós (1711-1789).



↖ *Ornatos en la calle Platerías.* ↗ *Proclamación de Carlos III en la plaza Mayor*

Como vemos, en este caso Benegasi apuesta por abordar un evento social de cierta relevancia que suscitó un gran interés testimonial en la época. No obstante, la propuesta de nuestro autor resulta absolutamente novedosa.

A lo largo del poema que constituye el grueso de la *Descripción festiva*, Benegasi, que probablemente siguió muy de cerca las crónicas periodísticas de la época, hasta el punto de que parece que escribió su texto basándose en ellas más que en una experiencia directa de los eventos celebrativos, desarrolla una muy personal descripción de la carrera festiva, esto es, del itinerario del desfile, pero también de las representaciones teatrales y de las corridas de toros que tuvieron lugar en honor de los monarcas.

El gran poema que constituye la *Descripción festiva* está precedido de una elaborada orla bajo la que figura el título, más objetivo, de *Descripción de la carrera*. Enseguida el tono del poema corroborará que el sintagma «descripción

<sup>35</sup> En el ámbito hispánico no podemos obviar la enjundia de los diálogos de Fernán Pérez de Oliva.

<sup>36</sup> NIPHO, *Diálogo o conversación entre un forastero y un cortesano explicando clara y distintamente la construcción y significado de los arcos triunfales y demás adornos públicos...*, pág. 40.

<sup>37</sup> A propósito de esta obra, véase Jesús GÓMEZ, «Una conversación sobre la entrada real de Carlos III», *Edad de oro*, núm. 36 (2017), Madrid, UAM, págs. 267-286.

festiva» escondía una clara dilogía (recurso predilecto del autor a lo largo de toda la obra): el adjetivo equivale tanto al menos connotado sintagma preposicional «de la fiesta», como al tono de la propia descripción, que tendrá un marcado carácter de burla e, incluso, hasta cierto punto, carnavalesco<sup>38</sup>.

El poema de la *Descripción*, escrito en seguidillas compuestas (rima asonante en posición variable combinada con versos libres en esquema 7, 5, 7, 5 / 5, 7, 5), está formado por 2462 versos divididos en dos columnas. Desde el punto de vista del contenido y con el propósito de facilitar su análisis, propongo una división del texto en seis partes que considero lo suficientemente bien diferenciadas a nivel conceptual.

La primera (vv.1-1259) se corresponde con la descripción de la carrera que tuvo lugar el día 13. En esta parte el autor describe los adornos y elementos de arquitectura efímera (fundamentalmente arcos, aunque también fuentes y algún que otro grupo escultórico) con los que han sido engalanadas las calles del recorrido que posteriormente harán los monarcas. El autor se va deteniendo en la descripción de los asistentes, así como de las casas de los nobles principales o de las órdenes religiosas más relevantes, que también se encuentran adornadas para la ocasión. El autor arranca su itinerario en la Puerta Verde y lo concluye en la iglesia de san Jerónimo, donde tendrá lugar la jura y el posterior *Te Deum*.

En la segunda parte (vv. 1260-1678), Benegasi se detiene en la descripción de la iglesia de san Jerónimo, profusamente decorada para la jura. A continuación, narra la llegada de la comitiva real y describe con detalle la vestimenta y actitud de todos los miembros que la integran. Esta parte, cuyo estatismo contrasta con el dinamismo que caracterizaba a la primera parte del poema,

---

<sup>38</sup> El de «descripción festiva» no debía de ser un sintagma demasiado frecuente, tal y como he podido comprobar con una somera búsqueda en el catálogo de Francisco AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001), en el que he hallado numerosos ejemplos de descripciones «verídicas», «puntuales» o «poéticas», incluso algunos casos de «pláticas festivas». Sin embargo, de «descripciones festivas» he encontrado escasos ejemplos: *Memoria gloriosa y descripción festiva de las solemnes, plausibles fiestas con que en los días 22, 23, 24 y 25 de setiembre del año 1775 el muy ilustre cabildo y ciudad de Tarragona...*, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, 1776. BNE, 3-37572; Instituto Municipal de Historia de Barcelona, B.1776 (2); Abadía de Monserrat, D. XX.8.2. BAE, t. IX, Anónimos I: 3709 (Francisco AGUILAR PIÑAL, *Impresos sevillanos del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1974) y *Glorias de-Paradas a su villa por haberse declarado en ella por patrono el señor san Eutropio, obispo y mártir de santonas en Francia, y su día por fiesta. Descripción festiva de las celebridades que en ella hubo por el mes de junio del año de 1758...*, Sevilla, en la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, en la calle Génova, 1759. BNE, V.E. Caja 336 (10). *Impresos sevillanos del s. XVIII*, 639 (AGUILAR PIÑAL, *Impresos sevillanos del siglo XVIII*). Asimismo, tengo constancia de la existencia del impreso de SÁNCHEZ DEL CASTELLAR, Joseph, *Descripción festiva y verdadera relación de las célebres pompas y esmerados aciertos con que la sagrada religión de la Compañía de Jesús aplaudió gozosa en estas Filipinas la canonización de su gran padre San Francisco de Borja, y beatificación del beato señor rey don Fernando, y del beato Estanislao Koska*, Manila, imprenta de la Compañía de Jesús, 1674 (Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rl.bne.es/viewer.vm?pid=d-2164379>>). Debo esta nota a Elena de Lorenzo Álvarez (Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII).

arranca con una referencia del autor a su numen<sup>39</sup> de posibles reminiscencias gongorinas<sup>40</sup>.

En la tercera parte (vv. 1679-1762), el poeta se desplaza hasta el Retiro para describir los fuegos artificiales que, según él mismo apunta (v. 1742), «se repiten tres noches».

En la cuarta parte (vv. 1763-1867), el autor nos sitúa en un nuevo día, quizá el 14 o el 15 («hoy, musa de mi vida», v. 1763), para relatarnos la representación de la obra que tuvo lugar en los jardines de El Retiro, titulada *El triunfo de Alcides*. Fue escrita para la ocasión por su amigo Francisco Scotti<sup>41</sup> y se representó durante varias jornadas.

En la quinta parte (vv. 1868-2357), tiene lugar la descripción de una de las corridas de toros celebradas durante estas jornadas, en la que Benegasi se recrea durante un nutrido número de versos.

La última parte de la composición (vv. 2358-2462) se inicia con el elocuente verso «mojigangas omito» (v. 2358), de claro carácter metaliterario, pues convierte el fin de las fiestas en el fin de la propia descripción de estas. En esta parte del poema, el autor acaba interpelando de nuevo a su musa predilecta y adopta una actitud aparentemente más solemne que prepare al lector para el soneto laudatorio que cierra la obra.

La división propuesta ayuda a articular una obra cuyo carácter aparentemente monolítico, unido a la presencia de una serie de referencias sociales y culturales de las que hemos perdido la mayor parte de las claves, dificulta la lectura en la actualidad. En este sentido, la edición del texto que he llevado a cabo<sup>42</sup> persigue disminuir la distancia entre la obra de Benegasi y los lectores actuales.

---

<sup>39</sup> «El numen peregrino / de tal ingenio / peregrino se anduvo / de reino en reino, / siendo un milagro / que quien tanto camina / no esté cansado» (vv. 1260-1266).

<sup>40</sup> Me refiero, en concreto, a los versos finales de «¡Qué de invidiosos montes levantados»: «Canción, di al pensamiento / que corra la cortina, / y vuelva al desdichado que camina» (Luis de GÓNGORA, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1993, pág. 121, vv. 55-57).

<sup>41</sup> «En este año de 1760, el 13 de julio, se hizo en el teatro del Buen Retiro, para solemnizar la entrada de Carlos III, la representación de la comedia de música de Francisco Scotti *El mayor triunfo de Alcides*, por los mejores actores de las dos compañías [la de José Martínez Gálvez y la de María Hidalgo][...] que fueron María Ladvenant, Águeda de la Calle, Sebastiana Pereira, Francisca Muñoz, Teresa Garrido, María Antonio de Castro, Nicolás de la Calle, José García Hugalde, Juan Ángel Valledor y Felipe Calderón» (Luciano GARCÍA LORENZO, *Autoras y actrices en la historia, del teatro español*, Murcia, Universidad, 2000, pág. 143).

<sup>42</sup> BENEVASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, 1760. Ed. Tania Padilla Aguilera, 2019.

## *Pintar con palabras la carrera: Benegasi y su particular concepción del ut pictura poiesis*

En la conquista de la individualidad autorial juega un papel fundamental la representación gráfica de los autores. Las fructíferas relaciones entre escritores y pintores evidencian esta interdependencia disciplinar, que encuentra en el tópico del *ut pictura poiesis* su hermandad definitiva. Así, asistiremos a una paulatina conquista de la propia imagen, que jugará un papel determinante en el proceso de profesionalización desarrollado a partir del siglo XVII. Estas provechosas relaciones, que ya venían gestándose desde dos siglos atrás, tienen como resultado, entre otras cosas, el trasvase de técnicas y el perfeccionamiento de la práctica retratística<sup>43</sup>, que reflejará plásticamente ese proceso de individualización que persiguen los artistas a través de lo que empieza a reconocerse como un claro proceso de *self-fashioning*<sup>44</sup>.

En el texto de la *Descripción festiva*, Benegasi recurre continuamente a un léxico relacionado con la pintura. Ya desde el mismo arranque el poeta deja clara la filiación directa de su descripción, trazada con palabras, con las artes plásticas:

Ciertos originales  
mi pluma pinta,  
y así diga el retrato,  
para que diga.  
Diga y bastante,  
a fin que la pintura  
diga y no hable<sup>45</sup>.

Por otra parte, en el texto abundan las referencias arquitectónicas, en gran medida derivadas de la presencia en la carrera de numerosos elementos de arquitectura efímera, como hemos visto que sucede en el texto de Nipho. Sin embargo, en bastantes ocasiones Benegasi aprovecha para contaminar todo el léxico de la obra de referencias relacionadas con el ámbito arquitectónico, logrando establecer, al igual que con la pintura, un continuo correlato conceptual

---

<sup>43</sup> A este respecto, véase Rocío CÁRDENAS LUNA, «Retrato y estatus. Una aproximación a la imagen de autor», en Emre Özmen y Tania Padilla Aguilera (coord.), *El autor en la modernidad*, monográfico de *Theory Now, Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 2, n.º 1 (2019), págs. 135-158.

<sup>44</sup> Stephen GREENBLATT, *Reinassance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University, 1980.

<sup>45</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 1, vv. 1-7.

que convierte su texto en un elemento compositivo más en el desarrollo de la carrera. Así lo vemos en el siguiente ejemplo:

Luce en sus proporciones  
la geometría,  
que el artífice toma  
bien sus medidas<sup>46</sup>.

A lo largo de toda la composición son muy abundantes las referencias pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, bien directas (con el uso del término *pintar* y sus derivados, incluyendo términos vinculados a la disciplinas escultórica y arquitectónica), bien indirectas (a través del uso de vocablos del campo semántico de estas artes o del sentido de la vista, tan tradicionalmente vinculado a ellas). Incluyo en las siguientes tablas algunos de los ejemplos más significativos de uno y otro tipo:

REFERENCIAS PICTÓRICO-ARQUITECTÓNICAS DIRECTAS	REFERENCIAS PICTÓRICO-ARQUITECTÓNICAS INDIRECTAS
«El mayor de los triunfos/no vi pintado» (vv. 134-135)	«Trofeos y virtudes / el arco adornan, / que sin estas aquellos / tarde se logran» (vv. 113-116)
«Pero, musa, detente, / ¿qué, no reparas? / ¿Te haces revocadora / pintando casas?» (vv. 330-333)	«Las vistas adornaron / con simetría, / de tal modo que nunca / fueron tan vistas» (vv. 302-305)
«¡Oh, qué columnas, / qué timbres, qué virtudes, / qué arquitectural!» (vv. 795-797)	«Que a estos objetos / solo en admiraciones/ se dan bosquejos» (vv. 607-609).
«Unas estatuas pinta» (v. 875)	«Pincel tan diestro» [en alusión a Velázquez] (v. 858)
«Con ellos juzgo / que aun el que mucho pinte, / no pinte mucho» (vv. 837-839)	«Colgaduras, bellezas, / luces y galas / fue tolerable verlas, / mas no mirarlas» (vv. 1630-1633)
«No hay que pintarlo, / que excusarnos quisieron / ese trabajo» (vv. 998-1000)	«Aunque todo a la vista / que se halla noto, / lo que allí se descubre / no lo ven todos» (vv. 1665-1668)
«La fiesta de la tarde / pintar dispongo» (vv. 1896-1897)	«vista y oído rindieron / admiraciones» (vv. 1842-1843)

<sup>46</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 2, vv. 57-60.

A través de su texto el poeta logra establecer una tupida red de lo que los teóricos de la literatura denominarían *isotopías semánticas*, que confieren al poema una complejidad muy singular. Mediante su *Descripción festiva*, Benegasi logra establecer una relación sólida entre pintura, arquitectura y poesía tanto a nivel conceptual como formal. Esto apunta a una moderna y sincrética concepción del artista que encuentra sus razones en el avanzado proceso de emancipación de los autores en busca de la conquista de la individualidad.

Sin embargo, este prurito personal del autor por igualar la literatura a las otras disciplinas artísticas imperantes en la carrera parece responder a una previa toma de conciencia de sus dificultades para poner sobre el papel toda la magnificencia de lo observado, lo que encuentra en la figura de la reticencia su ejemplo más evidente. Las quejas a este respecto se convierten en una constante a lo largo de toda la obra:

Cornucopias y espejos  
en las ventanas,  
perfecciones y adornos  
multiplicaban.  
Conque no es dable,  
aunque puedan decirse,  
poder contarse<sup>47</sup>.

El poeta recurre a Talía cuando se siente impotente para *contar la realidad*, bien por falta de elocuencia, bien por exceso de prolijidad. En cualquier caso, Benegasi parece considerar la pintura como una vía más directa que la poesía para la plasmación de la realidad, que en última instancia estaría por encima de ambas:

Nuestros reyes iban...  
Musa, detente,  
¿qué quieres ya? ¡Si has dicho  
nuestros dos reyes!  
Y el definirlos  
es difícil no siendo  
con ellos mismos<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 26, vv. 1421-1427.

<sup>48</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 30, vv. 1637-1643.

Los vínculos entre literatura y pintura se habían ido fortaleciendo y estrechando desde que surgen los primeros enfrentamientos entre representantes de una y otra disciplina, ya en los albores del siglo XVI. El siglo XVIII, revisionista y academicista por antonomasia, acogerá ambiciosas obras teóricas que de alguna manera situarán a la literatura al servicio de las artes plásticas. El ejemplo más reseñable es el *Museo pictórico y escala óptica*<sup>49</sup>, célebre y extenso tratado sobre pintura en el que se aborda esta disciplina tanto desde una perspectiva práctica como teórica, atendiendo especialmente a su vínculo con la arquitectura y deteniéndose prolijamente en sus aspectos más «técnicos» (ejecución, dominio de la perspectiva, materiales...). El último tomo de la obra se titula *El parnaso español pintoresco laureado*. En él se ofrece un compendio de biografías de pintores que, de manera similar a como vemos en el *Parnaso* de Sedano<sup>50</sup>, persigue establecer una taxonomía muy acorde con la mentalidad historiográfica de la época, al tiempo que trata de consolidar una disciplina que busca delimitar su espacio en el campo de las artes. Así, es una obra que sirve de herramienta para la configuración de una suerte de identidad nacional que estaba necesitada de ilustres adalides en el siempre prestigiado ámbito de la cultura<sup>51</sup>. En este desarrollo de estrategias paralelas, también se evidencia el hermanamiento y la mutua influencia entre las diferentes disciplinas artísticas, que encuentra en el lema horaciano del *ut pictura poesis* su síntesis más atinada.

Es evidente que Benegasí no era ajeno a este intercambio disciplinar, retomado por algunos *novatores*, que era recurrente materia de discusión en todas las tertulias intelectuales, a las que desde muy temprana edad acudió nuestro poeta.

No obstante, la relación con la pintura en esta obra se deriva del propio hecho de que se trate de una descripción. La descripción (topografía, prosopografía, etopeya o retrato) tiene a la pintura como su principal referente en la medida en que se apoya en recursos lingüísticos estáticos para su desarrollo (sustantivación, adjetivación, verbos copulativos). Sin embargo, aunque apreciamos el abundante uso que de estos recursos hace Benegasí en su texto, el poeta logra dotar a su obra de un inusual dinamismo que, pese a estar en consonancia con la noción de *carrera*, no deja de resultar llamativo. El autor aborda una descripción de unas fiestas en cuya parte principal abunda el movimiento

---

<sup>49</sup> Antonio DE CASTRO Y VELASCO, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715/Madrid, Aguilar, 1947.

<sup>50</sup> Juan José LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso Español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos (1768-1778)*, Madrid, por Joaquín Ibarra, impreso en el taller de Antonio de Sancha.

<sup>51</sup> El propio Benegasí fue objeto de un grabado por parte del artista Jerónimo Antonio Gil (1732-1798). BNE, JIN/6/159.

y la acción. Además, los diferentes eventos que las integran, caracterizados por su naturaleza cinética (ceremonia religiosa, fuegos artificiales, representación teatral, corrida de toros...) están repartidos por distintos puntos de la ciudad (el Retiro, la plaza Mayor...), con lo que la noción de *desplazamiento* adquiere una importante relevancia a lo largo de toda la composición.

Asimismo, los recursos empleados por Benegasi confieren al texto la viveza del testimonio en primera persona, como si el propio autor los hubiera presenciado. Además, contribuyen a lograr este efecto la abundancia de formas en presente y gerundio (vv. 1239-1242: «Mas al Retiro vamos,/vamos a verle,/y se verá un Retiro/lleño de gente»; vv. 1337-1340: «Viendo aquellos soldados/ con movimiento,/dije: “¿Cómo se pueden/tejer afectos?»), las interjecciones y exclamaciones (vv. 22-25: «¡Oh, qué preciosas vistas!, /¡oh, qué primores!;/¡oh, qué bellas alhajas/en los balcones!») o las continuas interpelaciones a la musa o al lector (vv. 1509-1511: «Esto sentado,/vamos, lector, saliendo/del primer arco»), como si ambos fueran interlocutores que, en efecto, también están presentes en las fiestas.

De alguna manera, podemos concluir que una de las características más reseñables del texto de Benegasi es su *plasticidad*, lo cual ahonda en esos estrechos vínculos entre literatura y pintura que el poeta trata de resaltar.

Sin embargo, la extrema fidelidad del texto de Benegasi a las crónicas de la época evidencia que esa particular «viveza» descriptiva (y narrativa) que lo caracteriza responde a un artificio literario: probablemente el autor no acudió a las fiestas ni las vivió en primera persona y, si lo hizo, sigue el modelo narrativo de las crónicas aparecidas en prensa, en gran medida condicionado por la propia programación de la actividad. Así pues, podemos hablar de la *Descripción festiva* como de una obra cuya impronta circunstancial es poderosísima y actúa como condicionante de todos los factores del hecho literario: tema, enfoque, tono, argumento...

En cualquier caso, Benegasi logra un texto muy personal en el que pone su subjetividad al servicio de una crónica social en la que la descripción de los espacios y los diferentes eventos que acontecen en ellos va pareja a un examen satírico-burlesco de todos los estamentos de la sociedad madrileña de la época. El popular metro escogido, unido al habitual tono jocoserio, convierten a Benegasi en una suerte de bufón de la corte. Precisamente la ambigüedad del texto, unida al beneplácito por parte de los lectores, con el que el autor cuenta de antemano, convierten la *Descripción festiva* en un complejísimo juego de espejos y trampantojos donde cada palabra apunta siempre en varias direcciones posibles.



Con este verso de la introducción a la *Descripción festiva* resume Benegasi su identidad como autor. En esta ocasión, además, sus palabras resultan especialmente acertadas como punto de partida para abordar el enfoque y los principales temas que trata en esta composición. El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) define *rasgo* como «línea formada con garbo y aire para el adorno de las letras en lo que se escribe. Úsase frecuentemente en las letras mayúsculas, y se suelen hacer figuras de hombres, pájaros, flores, etc.»; y en su segunda acepción dice: «Metafóricamente se toma por aquella especie con que se representa o explica, con propiedad o hermosura, algún concepto o idea» (tomo V, 1737). Benegasi parece aludir con este vocablo a aspectos menos materiales de su escritura.

Este término lo encontramos con uso similar en otros autores contemporáneos a nuestro autor como Torres Villarroel o Gerardo Lobo, autor del *Rasgo épico de la conquista de Orán*<sup>52</sup>. Frente al rasgo «épico» de Lobo, Benegasi habla de su rasgo como «rudo». La tercera acepción que encontramos para este adjetivo en el *Diccionario de Autoridades* dice: «se toma también por lo que está poco o nada conforme a las reglas del arte» (tomo V, 1737). En cuanto al calificativo «pobre» que antecede a «rasgo», este remarca el significado de *rudo*, aunque aporta nuevos matices semánticos que apuntan a una deliberada desnudez verbal. No obstante, también parece señalar la escasez económica de la que siempre hizo gala el autor, que aparece siempre ligada al desempeño de su actividad literaria, la cual aborda, pese a su consciente profesionalidad, desde una vocación cercana al martirio.

En toda la obra de Benegasi son continuas las referencias a su propia persona, principalmente en relación con su precaria condición de poeta. Aunque la presencia del autor en los paratextos de la *Descripción festiva* es evidente, así como en la posterior *Benegasi contra Benegasi*, esta ha de estar forzosamente más diluida en el cuerpo de la descripción de las fiestas, principalmente debido a la naturaleza circunstancial de la obra, que ha de empujar al narrador a volcarse hacia fuera. Sin embargo, Benegasi encuentra la manera de dejar su huella en el texto.

El uso de la primera persona es la principal herramienta de la que se sirve para dejar constancia de su presencia, que acaba convirtiéndose en una suerte de filtro por el que pasa toda la realidad descrita. En numerosas ocasiones, el uso de la primera persona es reforzado con la introducción de parlamentos o pensamientos propios en estilo directo (vv. 169-172: «Aquí dije, mirando/cuán

<sup>52</sup> Eugenio GERARDO LOBO, *Rasgo épico de la conquista de Orán*, Barcelona, Imprenta de María Martí, 1732.

bien componen:/“siempre para estos partos/hay Concepciones”»). Sin embargo, a veces el poeta apuesta por el uso de una tercera persona de ciertos tintes cesarianos que pasa por la tradicional mención en imposible posición de rima del propio apellido (vv. 1092-1095: «Acreditando finos/del rey amantes,/ que tienen más dinero/que Benegasi»)<sup>53</sup>. En ambos casos, las interpelaciones al lector son continuas y confieren al texto un tono dialéctico muy singular que abre las puertas a las infinitas posibilidades del juego metaliterario (vv. 1509-1511: «Esto sentado,/vamos, lector, saliendo/del primer arco»).

Por otra parte, a lo largo del poema son numerosas las referencias metaliterarias, a las que el poeta parece recurrir, además de para resaltar su presencia como poeta-cronista («Ya dio fin la Carrera,/que, aunque se ande/con los pies de los versos,/cansa bastante»: vv. 1281-1284), como una suerte de excrecencia textual mediante la que el autor, quizá impelido por ese *horror vacui* tan del gusto barroco, busca verbalizar sus propias dudas con respecto al tiempo ligado al tratamiento de la información, el enfoque adoptado u otros aspectos vinculados a su labor creadora. En estos casos, es muy frecuente la mencionada apelación a la musa («Musa, despacio»: v. 124; «¡Musa, detente!»: vv. 1422; «Hoy, musa de mi vida,/que andar te falta,/monta el Pegaso, mira,/que hay dos jornadas»: vv. 1763-1766) o al numen («El numen peregrino/del tal ingenio,/peregrino se anduvo/de reino en reino,/siendo un milagro/que quien tanto camina/no esté cansado»: vv. 1260-1266).

En lo que respecta a la elección métrica de la composición, Benegasi siempre subrayó su preferencia por el arte menor, con cuyos versos siempre aseguraba sentirse más cómodo y desenvolverse mejor que con los metros cultos, cosa que por otra parte queda de sobra probada en el desempeño de su obra. Las seguidillas compuestas son una elección arriesgada desde el punto de vista del decoro en términos generales, pero resulta conservadora en relación con el resto de la obra del autor, con lo que aquí el concepto de *trayectoria literaria* adquiere una relevancia destacable desde el punto de vista de la recepción de la obra.

En cualquier caso, en esta ocasión Benegasi encuentra en sus ristas de seguidillas «asonantadas» el cauce perfecto para una descripción cuyo destinatario principal es el pueblo. Además, el enfoque preponderantemente burlesco

---

<sup>53</sup> En cualquier caso, Benegasi, como muchos poetas limitados, parece sentir cierto aprecio por la rima asonante por proximidad vocálica, en este caso de una vocal débil («Benegasi») con su media correspondiente («amantes»). Tomás SEGOVIA («Reflexiones sobre el verso», *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005, págs. 225-244; 229) relaciona este fenómeno con la evolución del latín al español: «Las palabras terminadas en una sílaba con la vocal *i* tienden a convertirse en terminadas con una sílaba con *e*, y las terminadas en *u* en palabras terminadas en *o*. Por ejemplo, todos los masculinos latinos que generalmente acaban en *us* (o en acusativo en *um*) generalmente dan *o* en español». Debo esta nota a Rodrigo Olay Valdés (Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII).

convierte el molde métrico empleado en una herramienta fundamental para la burla, pues, al tiempo que la acrecienta, la justifica y logra convertirla en un discurso «decoroso». Así, como vemos en otros textos del autor, de manera particular en sus vidas de santos (*Vida del portentoso negro san Benito de Palermo*<sup>54</sup> o la *Vida del glorioso san Dámaso*<sup>55</sup>), la decisión de apostar por el arte mayor se adecua no tanto al asunto como al enfoque escogido, que poco a poco va convirtiéndose en una seña identitaria del autor. En el caso de la *Descripción festiva*, las seguidillas compuestas se revelan como una opción particularmente efectiva para el propósito de su autor. Pese a ser un tipo de composición estrechamente vinculada a la lírica popular, y por tradición vinculada al canto y a la expresión de los sentimientos del poeta, la versatilidad de la que la dota Benegasi (en parte por su limitado oído para la poesía, que convirtió en una de sus principales virtudes, en parte por su incapacidad para tomarse en serio cualquier asunto sobre el que poetizara) la convierte en un cauce ideal no ya solo para la descripción, sino también para la narración. Así lo vemos en las escenas más cinéticas del texto, entre las que se encuentra el detallado comentario de la corrida de toros que el autor lleva a cabo:

Ya llegaron los toros,  
ya están que braman,  
ya las astas se cruzan,  
mas, ¿cuándo faltan?  
Ya para verlos  
venden camas, vestidos,  
y aun a sus dueños.

Varas, carreras, sustos,  
golpes, cabestros  
es todo lo que encierra  
cualquier encierro.  
Y yo dispongo  
que en esta seguidilla  
se encierre todo<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Vida del portentoso negro san Benito de Palermo, descrita en seis cantos, jocose-rios...*, Madrid, imprenta de Juan de San Martín, 1750.

<sup>55</sup> José Joaquín BENEGASI Y LUJÁN, *Vida del glorioso san Dámaso, pontífice máximo, martillo de la herejía, diamante de la fe, crisol de la castidad y especialísimo abogado de los perseguidos con falsos testimonios...*, Madrid, imprenta de Miguel Escribano, 1763 [reedición].

<sup>56</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, págs. 34-35, vv. 1868-1881.

Precisamente en su tendencia a las reflexiones de índole metaliteraria, el autor manifiesta su propia extrañeza ante la versatilidad de las seguidillas para retratar la fiesta taurina. En la siguiente estrofa afirma:

¡Oh, qué raro entusiasmo!  
Talía, dime,  
¿cómo de seguidillas  
haces toriles?  
¡Mas tú intentaste  
verificar lo mucho  
que en ellas cabe!<sup>57</sup>

En definitiva, en manos de Benegasi las seguidillas se convierten en un tipo de estrofa en la que *cabe mucho*, por lo que su «pobre rasgo rudo» no es concebido por el autor como una limitación, sino al contrario: su apuesta por los metros populares, la rima asonante y el enfoque jocoserio responden a una clara estrategia de autoafirmación. Sus reiteradas alusiones de carácter metaliterario también responden a esta idea. Como un nuevo Lope de Vega, persigue cuestionar las normas comúnmente aceptadas del decoro y el buen gusto por la vía de la versatilidad y la propia idiosincrasia. Este comportamiento apunta a la presencia de una concepción moderna de la autoría en la que los principios de *imitatio* y *emulatio* son sustituidos por un preponderante deseo de originalidad. Esta pretensión de Benegasi por alcanzar un sello propio, una voz personal, debió de generarle sinceras tribulaciones, tal y como manifiesta reiteradamente a través de sus disquisiciones metaliterarias, a veces francamente contradictorias. Estas dudas fueron las que atormentaron al autor a lo largo de su carrera, únicamente superadas por sus preocupaciones económicas, a las que Benegasi también les dedicó bastantes versos a lo largo de toda su obra.

Otro aspecto que cabe subrayar de la *Descripción festiva* es la presencia continua de una velada crítica social. A veces esta se hace un poco más evidente, aunque en esos casos se apoya en complejas dilogías y sobreentendidos que escapan a la comprensión de un lector actual. Esta crítica social la ejerce el autor al hilo de la carrera, a través de la descripción de los edificios con los que se va encontrando, engalanados para la ocasión. Apoyándose en la dilogía del vocablo «casa», alterna la descripción «jocosa» de las viviendas con las de sus nobles propietarios:

---

<sup>57</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 35, vv. 1882-1888.

El gran Béjar su casa  
con primor cuelga,  
que su excelencia tiene  
mil excelencias,  
y entre los grandes  
hay primores y gustos  
particulares.

La del juicioso Sarria,  
por bien compuesta,  
lo de adentro parece  
se volvió afuera:  
¡Bellos espejos!  
y los miran bastantes  
por verse en ellos.

Llama el bizarro Ariza  
las atenciones,  
y no se le hacen sordas,  
que le responden;  
mas no me admira,  
que hasta en sus miradores  
se distinguía.

Lienzos Valdecarzana  
pone de adorno,  
que allí, como pintados,  
vinieron todos.  
¡Bien ideado!,  
y aunque es el gusto propio,  
parece extraño<sup>58</sup>.

Este mecanismo lo aplica también en el caso de conventos y monasterios, tras cuya descripción presenta de forma jocosa a la orden religiosa que los regenta:

Las Vallecas se esmeran  
como bizarras,

---

<sup>58</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, págs.4-5, vv. 239-266.

¿pero esto a quién admira,  
siendo Bernardas?  
Si así no hicieran,  
hicieran lo que, aun visto,  
no se creyera.

La Dirección adornan,  
mas, ¡digan, digan!,  
¿ella misma no luce  
con ella misma?  
¡Oh, lo que aumenta  
una Dirección siendo  
dirección buena!<sup>59</sup>

Asimismo, las clases populares también reciben crítica, usualmente más explícita y directa. Benegasi se recrea en la sátira de costumbres de la sociedad madrileña, a la que juzga ignorante por definición, amiga de novedades sin sustancia y capaz de hipotecarse por ir a los toros («Los que se han empeñado/ para ir a verlos/sienten ya divertirse/con tanto empeño»<sup>60</sup>). La figura del majo se convierte en una recurrente fuente de parodia para el autor:

Dos majos aturdidos  
a otros decían:  
«¡Ay, Dios, que se han mudado  
las Maravillas!».  
Y otro bellaco  
le dice: «No son estas  
las de tu barrio»<sup>61</sup>.

Los recursos de los que Benegasi se sirve para la crítica social son numerosos. Su personal estilo jocoserio le permite situarse en ese bufonesco espacio de frontera entre las burlas y las veras. La ironía, los sobreentendidos (que encuentran su espacio ideal en un texto tan vinculado a la circunstancia, compartida por los lectores madrileños de la época, a quienes la obra iba claramente dirigida) y un continuo uso de la dilogía («Pero, musa, detente, / ¿qué, no re-

---

<sup>59</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 7, vv. 309-322.

<sup>60</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 36, vv. 1959-1962.

<sup>61</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 13, vv. 645-651.

paras? / ¿Te haces revocadora/pintando casas?/Y en tales fiestas/es chasco que te miren/de puerta en puerta»<sup>62</sup>) convierten el texto en una descripción de las fiestas, en efecto, bastante «festiva», en la que el adjetivo alude a una crítica desenfadada, de alguna manera inofensiva, en la que la gran protagonista es, en todo caso, la sociedad madrileña. Podemos considerar que el autor ejerce una muy personal sátira de costumbres del Madrid de su tiempo, que parece conocer mejor que nadie. Además, la idea del desfile, la acumulación de personajes, escenarios y sucesos, las enumeraciones, en definitiva, la idea de *satura*, apuntan en esta dirección, la de la sátira de costumbres de raigambre clásica<sup>63</sup>. Por otra parte, este hermanamiento entre seguidilla y sátira recuerda al cultivado por Góngora y otros autores andaluces entre la décima y el epigrama (con Marcial como máximo referente), que da como resultado composiciones de carácter metaliterario, fuertemente ligadas a la circunstancia y que forman parte de las polémicas gongorinas de la época<sup>64</sup>. Además, en el caso de las décimas de 1615 que se inician con el verso «Por la estafeta he sabido», encontramos una alusión directa a la musa muy similar a la realizada por Benegasi, en la que se la interpela mediante un rebajamiento jocoso en un contexto metaliterario («Musa mía, sed hoy Muza: / Si empuña, si embraza acaso/ lanza y adarga el Parnaso, / defended el honor mío, / aunque no está, yo lo fío, / en la vega Garcilaso») <sup>65</sup>.

En cualquier caso, sea cual sea la filiación del texto benegasiano, a estas alturas del siglo existe ya una nutrida tradición satírica ligada al molde de la seguidilla que hace que el texto de nuestro autor, pese a la temática abordada, sea leído en el más adecuado de sus contextos.

## Conclusiones

En la *Descripción festiva* (1760) Benegasi se sirve de un pretexto circunstancial de gran relevancia que *a priori* inscribe el texto dentro de las pautas operantes en el contexto del mecenazgo clásico. Sin embargo, nos presenta un

---

<sup>62</sup> BENEGASI Y LUJÁN, *Descripción festiva*, pág. 7, vv. 330-336.

<sup>63</sup> La sátira clásica, sobre todo a partir de Lucilio (180-103 a. C.), se caracteriza, además de por el uso del hexámetro, por su agresividad, su lenguaje coloquial, su crítica a la sociedad (principalmente a los poderosos) y por un fuerte componente autobiográfico. Quizá de una manera algo más tamizada, encontramos todos estos componentes en el texto de Benegasi.

<sup>64</sup> A este respecto, véase Mercedes BLANCO, «Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *Góngora y el epigrama*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, págs. 43-77.

<sup>65</sup> Juan MATAS CABALLERO, José María MICÓ y Jesús PONCE CÁRDENAS (eds.), *Góngora y el epigrama*, pág. 124.

texto propio de un autor profesional, ya con una reconocida trayectoria a sus espaldas, sometido a las nuevas pautas del mercado editorial y que tiene como principal destinatario al público lector. Estas circunstancias actúan como acicate para el consumo en una clara estrategia editorial con la que autor y editor persiguen estimular las ventas. Este marco de recepción, unido a las referencias metaliterarias incluidas en los paratextos de la obra, propicia la posterior publicación de *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi* (1760), que también puede leerse bajo el paradigma de una orquestada estrategia editorial.

Como consecuencia de todo esto, el texto de Benegasi no se presenta como una crónica de sucesos al uso (pese a su evidente filiación con las crónicas del evento aparecidas en la prensa de la época), sino como un texto «espectacular» que describe los diversos hitos de la fiesta (desfile, *Te Deum*, jura, fuegos artificiales, representación teatral, corrida de toros), dentro de los que también se integra. Benegasi, consciente de las limitaciones del lenguaje poético, convierte el cuerpo de la descripción de las fiestas también en un espacio para la reflexión metaliteraria, constatando las dificultades a las que se enfrenta como literato a la hora de «pintar con palabras» la realidad.

Lo jocoserio y el arte menor se revelan en esta obra, casi como en ninguna de toda su producción, como parte de la actitud vital del poeta. Así, el rebajamiento, la ironía y el desencanto convierten su descripción de las fiestas en una personal sátira de costumbres que abarca todos los estratos y condiciones y que perfectamente podría haberse titulado «Benegasi contra Madrid». Sin embargo, las manifiestas dudas del autor sobre los recursos formales planteados, que requieren de una incesante autoafirmación, unidas al planteamiento, aparentemente contradictorio aunque decoroso y esperable, del soneto laudatorio final, entibian la crítica de Benegasi desplazándola hacia un terreno ambiguo que, sin embargo, parece que siempre fue su espacio natural: el de los sobreentendidos, las dilogías, los dobles sentidos. Lo jocoserio.

No obstante, entre todo el marmágnun de crítica y alabanza, la figura del monarca resulta bien parada en un juego de espejos que funciona como una nueva autoafirmación textual: aunque de forma indirecta, Benegasi se nos presenta en su *Descripción festiva* como el Carlos III de las letras españolas.