

UNA RESPUESTA AL PANEGÍRICO POR LA POESÍA
ESBOZOS DE CRÍTICA
EN LA ANDALUCÍA BARROCA¹

*Para Manuel Ruiz Luque,
que en su biblioteca montillana
conserva y comparte
la memoria andaluza*

El capítulo dedicado a “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo xvii”, en el segundo tomo de *Literatura europea y Edad Media latina*, se inicia con una referencia en cuya brevedad se concentran errores y omisiones de más de tres siglos: “En el año de 1627 apareció en Sevilla un anónimo *Panegyrico por la poesía*”². A pesar de la importancia reconocida de la obra y la monumental erudición de Curtius, se le resiste el conocimiento directo del texto. El anonimato resulta difícil de resolver desde los datos proporcionados por el impreso, pero el lugar de su producción es incuestionable a la luz de los datos de su colofón: “Impresso en Montilla, Por Manuel de Payua. Año de 1627”. Si la investigación posterior ha podido confirmar la atribución del texto a Fernando de Vera y Mendoza³, hoy

¹ Este trabajo se incluye en el programa del Proyecto I+D “La república de los poetas en los siglos de oro. Textos fundacionales”, HUM2004-02373/FILO del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica en su convocatoria de 2004.

² ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1955, t. 2, p. 760.

³ Entre los argumentos para la atribución a este agustino sevillano, además de la aceptación de eruditos como La Barrera, Muiños y Fernández Guerra, se cita la impresión en la portada de la obra del escudo de la casa de los Vera. Caso distinto es el esclarecimiento preciso de la identidad del autor, difuminado en una nebulosa de referencias donde se cruzan las atribuciones y las vacilaciones en la onomástica barroca. Palau y Méndez Bejarano coinciden en relacionar una serie de autores con el apellido Vera y en ha-

podemos subir sobre los hombros del filólogo alemán gracias a la disponibilidad de un ejemplar de la obra, debida no sólo a los desvelos bibliofílicos de Manuel Ruiz Luque, y a su habilidad para reunir las piezas más significativas de la historia editorial andaluza, y particularmente montillana; también, y de modo especial, por la irrepetible generosidad de quien está empeñado en compensar por sí sólo la proverbial racanería del gremio, amén de devolver al libro su función, un tanto desdibujada, de motor del pensamiento crítico y la cultura⁴.

La obra, que sale a la luz en año tan relevante para la poesía española como el de la muerte de Góngora y la aparición de la primera edición impresa de su poesía, merece un estudio detenido y, sobre todo, un análisis de sus relaciones con los debates poéticos, estéticos y socioculturales que estaban ocurriendo en el momento. Sin embargo, no es ésta la ocasión de desarrollarlo en profundidad. El carácter del momento invita más a detenernos en un episodio de diálogo, aunque sea crítico, y centrarnos en una contestación surgida desde la inmediatez cronológica y, muy posiblemente espacial, a la aparición del *Panegírico*, texto cuyo conocimiento debemos a la minuciosidad con que Antonio Flores, responsable de su fondo antiguo, ha revisado las entrañas

cer a Fernando de Vera y Mendoza hijo de Juan Antonio de Vera y Zúñiga, aunque también recogen la noticia de un Fernando Luis de Vera y Mendoza y documentan las obras de Juan Antonio de Vera y Figueroa. El de Zúñiga y el de Figueroa son autores conocidos y con obras documentadas; de los dos Fernandos, si es que realmente son distintos, sólo conocemos impresas con su nombre algunas composiciones laudatorias en preliminares de obras ajenas, de 1631 y 1633, más las atribuciones apuntadas por Méndez Bejarano. Véanse, A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona-Oxford, 1948-1977; M. MÉNDEZ BEJARANO, *Diccionario de escritores, maestros y oradores de Sevilla y su actual provincia*, Padilla, Sevilla, 1989 [1929-1925], y JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Impresos del siglo XVII. Bibliografía selectiva por materias de 3.500 ediciones príncipes en lengua castellana*, CSIC, Madrid, 1972. No se encuentran referencias en las galerías contemporáneas de Pacheco o Rodrigo Caro, ni en Fermín Arana de Varflora (seudónimo de Fernando Díaz de Valderrama), *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad* (1791). Nicolás Antonio sólo recoge el nombre (Ferdinandus de Vera) y la noticia de dos obras, el *Panegírico* y una *Explicacion, y notas al libro quarto del Arte Común*, Granatae, 1631.

⁴ Esta particular empresa ha adquirido recientemente una dimensión más relevante con la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, que permite el acceso a sus preciosos fondos de una manera aún más abierta para investigadores y curiosos. En el caso del *Panegírico* sólo se disponía de la edición facsímil (Rasco, Sevilla, 1886).

de los volúmenes de la Biblioteca Pública de Córdoba para su catalogación, aún pendiente de la oportuna publicación para uso de investigadores y para ratificación de la importancia de los fondos allí depositados.

Casi cuatro siglos después, el cuidado de dos bibliotecas y de sus eruditos responsables puede servir para recomponer como un capítulo de historia crítica lo que se inició como una batalla literaria –otra más– en la Andalucía del siglo xvii, una refriega en la que los textos son excusas para la resolución de diferencias personales y donde, por ello, se disparaba con proyectiles de tinta y de papel.

PARA EL CONTEXTO DEL *PANEGÍRICO POR LA POESÍA* DE VERA Y MENDOZA

La coincidencia cronológica del *Panegírico* con la edición por Viciuña de las *Obras en verso del Homero español* ofrece un contraste de semejanzas y diferencias que definen el perfil de nuestra obra. Baste recordar cómo los ataques de fray Juan de Pineda contra el impreso gongorino se sustentaban, entre otras consideraciones, en el carácter anónimo del volumen, hasta conseguir la retirada de los ejemplares. Esta misma falta de indicaciones de autoría tiene la publicación montillana, y en ella este rasgo es más acusado, porque el texto no contaba con el grado de popularidad de los poemas del cordobés, cuyo reconocimiento era indubitable para los lectores del volumen. Todo lo contrario sucede con el *Panegírico*, texto con muy escasas referencias identificadoras, sin que sirvan de alternativa ni las vagas indicaciones de su vinculación a Sevilla ni las alusiones a una primera aparición editorial frustrada, a la que se refiere tanto la “Aprobación” como el prólogo al lector. También es de alcance limitado en este plano la información deducible del tercer cotexto preliminar, la dedicatoria “Al Excelentísimo Señor el Conde Duque, del Consejo de Estado de su Majestad”. Vayamos por partes.

En la “Aprobación del padre fray Juan de Vitoria, catedrático de Escritura de la Universidad de Osuna”, junto a las observaciones de rigor, aparece una justificación del silencio sobre el nombre del autor sorprendente en este contexto, tan codificado por real pragmática. Sin embargo, se ofrecen algunas pistas, cuya significación y alcance deben deslindarse entre la tópica convencional y la pertinencia específica. La obra, se asegura, “sale sin el artífice, sea modestia o bizarría callar el nombre,

o por no hacer culpable la primera acción o porque se asegura el dueño mayores desempeños de sus esperanzas, fáciles de prometer en los que conocemos su ingenio". La petición de censura "por mandado del señor vicario de la villa de Montilla" completa el triángulo de personajes, que forma un ambiente culto, académico y clerical, y un medio geográfico comprendido entre las ciudades cordobesa y sevillana; en estos márgenes se tejía una red de relaciones personales, de la que el censor hace gala, extendiendo la complicidad a algunos de sus lectores, pertenecientes, sin duda, al mismo entorno amistoso y cultural. En dicho marco, la omisión del nombre aparenta ser un juego convencional, ratificado por lo tópico de la justificación, habitual en un esquema axiológico en el que la poesía se valoraba como un arte menor y la dedicación a ella como algo sólo propio de la juventud o de los momentos de entretenimiento⁵.

Menos generalizada es la referencia a una impresión anterior más o menos completa. Sí podemos recordar casos en los que el primer acceso a la imprenta se justifica por la difusión de deturpadas versiones manuscritas, pero no evocamos tan fácilmente ejemplos de referencias a una edición anterior frustrada o perdida. El argumento, además, se reitera, tras la dedicatoria, en el prólogo al lector, significativamente rotulado "A los atentos", con una referencia clara a las condiciones impuestas a la recepción del texto que sigue. A este grupo selecto parecen estar dirigidas las noticias sobre una impresión anterior, que podemos recomponer entre las dos fuentes: seis años antes y con aprobación de Lope de Vega "se dio al molde" este mismo texto "con nombre del autor", pero, "estando el papel a medio imprimir", "corrió fortuna en la imprenta", lo que supuso la interrupción de la empresa y, a la vista de lo sucedido, su postergación durante varios años y, en definitiva, la aparición del *Panegírico* en un contexto bien distinto al esbozado para su presunto primer intento editorial.

La anticipación del proyecto editorial conlleva un incremento en el carácter juvenil de esta obra, que en el prólogo se llega a precisar en "diez y siete años (edad en que se escribió)", en la

⁵ De Rojas a fray Luis así lo manifiestan muchos de nuestros grandes autores. Puede que no resulte indiferente a la reiteración de esta circunstancia el hecho de que tanto el autor como su prologuista profesaban en la misma orden que fray Luis de León. Para las raíces humanistas de esta actitud puede consultarse P. RUIZ PÉREZ, "La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista", *BHi*, 97 (1995), 317-340.

línea de situar en esta temprana edad las veleidades poéticas, máxime cuando el sujeto ya ha ofrecido otros frutos intelectuales o, como en este caso, promesa firme de ellos. Lo osado de la juventud queda compensado con la referencia al padrinazgo de Lope de Vega, aunque fuese como parte de su labor como censor de textos: la aprobación por el Fénix supone el espaldarazo para un texto beligerante y polémico, como comprobaremos a continuación. La noticia, al margen de que no puede ser confirmada en modo alguno por los lectores contemporáneos⁶, no parece muy significativa, dado que, en caso de ser cierta, parece aludir más a un trámite burocrático que a una participación de la obra en el círculo literario de Lope, aun cuando se perciban algunas concomitancias entre las intenciones y argumentos del *Panegírico* y los habituales en el Fénix, singularmente la reivindicación de la escritura poética, en la que podía redimirse de su obra *pro pane lucrando*, y el peso que en ella tiene la inspiración.

En cualquier caso, lo cierto es que la obra aparece finalmente sin ese padrinazgo, lo que vendría a confirmar que, de haber existido la mencionada relación, debió ser más coyuntural que profunda. Igualmente, la obra se desplaza del entorno madrileño, foco cortesano y literario, a un marco provinciano, y ni siquiera se trata de la Sevilla a la que continuamente evoca y alaba, como ámbito propio, y donde el declive de la hegemonía económica del siglo XVI no había llevado aún al ocaso de su vida artística, cultural y literaria. No se encontraba ahora en esta ciudad don Gaspar de Guzmán, convertido ya en Conde-Duque de Olivares y figura dominante en la corte y la política españolas. Su ascenso en la corte, con la subida al trono de Felipe IV (1621) y en la proximidad de la aludida salida frustrada del *Panegírico*, significó también la promoción de algunos poetas del círculo sevillano, como Jáuregui y Rioja, elogiosamente citados por nuestro autor. Al poderoso valido del momento se dedica la obra, como único elemento de proyección exterior de un ámbito tan reducido, que connota cierto aire de clandestinidad, como corresponde a un manifiesto anónimo que, en el marco

⁶Nosotros tendríamos que acudir a un examen minucioso de los trámites guardados en el Archivo Nacional de Simancas para poder hacerlo. La recopilación de JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Textos dispersos de autores españoles*, t. 1: *Impresos del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1978, además de no ser exhaustiva, se restringe a los efectivamente publicados. Para la labor de Lope de Vega en los preliminares de impresos o de tentativas de serlo, véase LUCAS FLORENTINO ZAMORA, *Lope de Vega censor de libros*, Artes Gráficas Bosca Larache, Madrid, 1941.

del debate al que apunta, llega a funcionar como un auténtico panfleto, capaz de suscitar respuestas como la que analizamos a continuación.

Si seguimos indagando en el contexto y en este carácter de la obra, podemos apuntar una hipótesis acerca de las razones del destino tan dispar que el *Panegírico* tuvo respecto a la contemporánea edición de Vicuña. Mientras la rápida popularización de ésta, apoyada en el éxito masivo de la poesía gongorina y las mismas características editoriales del volumen, motivaba al tiempo la denuncia origen de su retirada y su extensión en el tiempo y el espacio, debió ser el carácter minoritario de nuestra obra el causante del desinterés tanto de los vigilantes de las normas editoriales como de los mismos lectores, apenas reducidos al círculo de los “atentos”. La temática del discurso y muy probablemente, como veremos, su finalidad y los argumentos utilizados circunscribían a un nivel culto la recepción de la obra; su clara apuesta reivindicativa se inclinaba por una de las facciones en conflicto; su dedicatoria al Conde-Duque personalizaba aún más al lector implícito e ideal que postula el texto⁷; y, la elección de su lugar de impresión, finalmente, confirma la voluntad de una difusión restringida, como ratifica el artificio de la anonimía y la rareza de los ejemplares, que no podemos atribuir en este caso al desgaste derivado de un difundido consumo.

Más que de dos ámbitos distintos, cabe hablar de una doble dimensión del entorno en el que se sitúa la obra, por origen y destino, y la figura del Conde-Duque personaliza esta dualidad: de un parte, su origen sevillano, como miembro de una aristocracia local en la que se aúnan las prendas intelectuales, sociales y económicas, conjugadas en la institución del mecenazgo, como el ejercido por don Gaspar; de otra parte, su proyección cortesana y su protagonismo en la dirección del país y el establecimiento de sus leyes. No significa esto un desprecio por la circunstancia montillana, vinculada a la obra por las características de su imprenta⁸ y dotada de una sugerente ubicación geográfica y cultu-

⁷ Analizo algunas estrategias de intervención en los preliminares para orientar la recepción de ciertos impresos en “Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)”, *BHi*, 100 (1998), 425-448.

⁸ A falta de un estudio de conjunto, pueden resultar significativos los datos extrapolables de los volúmenes conservados en la biblioteca de Manuel Ruiz Luque, en la que para la primera mitad del siglo XVII se documentan hasta cinco títulos, surgidos de los tórculos de otros tantos impresores (entre

ral: entre Córdoba y Sevilla, a la que se unía por el eje de Osuna y su Universidad, Montilla, funcionaba como nudo en la red de relaciones existentes entre los círculos cultos –y aristocráticos– de estas ciudades, pero, al tiempo, se situaba en una relativa periferia, apropiada para la estrategia pragmática editorial de este discurso, en línea con la ausencia de nombre de autor.

No faltan, sin embargo, los datos referenciales necesarios para ubicarlo en este contexto como el suyo propio. Desde él, con la adecuada combinación de modestia y orgullo, como base de una expresa reticencia, traza la alabanza de ingenios que, en línea con unos repertorios convertidos ya prácticamente en genéricos⁹, sitúa en el vértice de su argumentación, tanto desde el punto de vista conceptual como por su *dispositio* en la estructura del texto. La nómina de poetas del entorno sevillano resulta culminante en la construcción discursiva del *Panegírico*, y tan exhaustiva, que incluye, por supuesto, el entorno inmediato del actual Conde-Duque y una gran cantidad de autores aristocráticos, pero también de otro rango, como “don Francisco de Morveli y Puebla” o “Rodrigo Fernández de Ribera”, posiblemente relacionados, como luego veremos, con los ecos suscitados por la obra.

Más allá de la cortesía debida al grupo y a la ciudad, especialmente sujeta en estas fechas a discursos ennoblecedores de distinto signo¹⁰, la abundancia de poetas cierra, con las especí-

1623 y 1632), con una reiteración del pliego de relaciones, pero con muestras de otros modos genéricos, como el libro de Ramírez de Carrión, *Maravillas de la naturaleza* (1629) y las *Experiencias de amor y fortuna* (1632) de Francisco de la Cuevas. Cito por el *Catálogo de la biblioteca Ruiz Luque* elaborado por José ANTONIO CEREZO para la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Montilla.

⁹ Hago una aproximación al significado de estos repertorios en el contexto que nos ocupa en “Cervantes y los ingenios andaluces. Notas de poética”, *Cervantes y Andalucía: biografía, escritura, recepción*, ed. P. Ruiz Pérez, Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 84-112.

¹⁰ La proliferación de las variantes barrocas de las humanistas *laudes urbis* es objeto de análisis en P. RUIZ PÉREZ, “La reconstrucción del pasado entre dos siglos: discursos y modelos en el entorno cordobés”, *Vida memoria y escritura en torno a 1600. Actas del II Coloquio Internacional “La Cultura en Andalucía”*, eds. P. Ruiz Pérez y K. Wagner, Ayuntamiento de Estepa, 2001, pp. 91-127. A este tema y a la situación sevillana también aluden otros textos allí recogidos, en particular los de Luis Gómez Canseco, José Antonio Cerezo y Mercedes Cobos. Entre los trabajos recientes, puede verse también F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada*, Universidad, Sevilla, 2001, pp. 283-302, además de noticias recogidas en otros trabajos editados en el mismo volumen.

ficas características del parnaso sevillano, la reconocible línea de argumentación en la que sustenta su reivindicación de la poesía, como práctica digna en todos los sentidos. El entorno sevillano presentaba los rasgos de calidad, abundancia, aristocratismo y, como síntesis de todo ello, la cohesión de un entramado de relaciones a la vez artísticas y sociales que lo convertían en paradigma del modelo de poesía defendido por el *Panegírico* y propuesto como demostración de la grandeza de una práctica artística, cuya férrea defensa deja traslucir la intensidad de los ataques recibidos o la desconsideración de que era objeto. En este sentido radica la dualidad de un texto aparentemente ajeno a los debates que en esos momentos sacuden el horizonte poético español, sin inclinarse por un estilo determinado ni conceder a los referentes de las polémicas (Lope, Góngora, Quevedo) una relevancia especial en el desfile de nombres que ilustran el texto. Sin embargo, en sus planteamientos, Vera deja claro que su concepto de la poesía se nutre de los presupuestos activos en el debate, situándose con claridad en el mismo, no tanto en el eje de las rivalidades personales o en el de los modelos estilísticos como en el de las consideraciones de índole sociológica.

Si en la polémica hubo mucho de las rencillas derivadas del enfrentamiento de personalidades creativas y humanas irrepetibles, y se desarrolló entre las cortinas de humo que a veces representaban las divergencias retóricas, posiblemente su sustrato más determinante fuese el de la existencia de al menos tres grandes modelos de la poesía derivados de la interpretación de su función social y aun de la adscripción de su círculo y los participantes en él. En un extremo se situaba la posición derivada de un incipiente profesionalización, que concibe la poesía para el mercado y, consecuentemente, asume sus condicionantes: una estética conservadora, aunque con constantes variaciones superficiales, una temática popular y un lenguaje claro. En el extremo opuesto aparecen quienes consideran la poesía como una manifestación de la aristocracia intelectual forjada en el estudio y el esfuerzo personal, artífices de una lírica de carácter innovador, cuando no claramente rupturista, que reelabora tradiciones consagradas para abrirlas a una reflexión metapoética y que somete el lenguaje a una progresiva dificultad, hasta convertirlo en objeto y fin últimos de la poesía. Entre ambas se mantenía una actitud más continuista respecto al concepto medieval en todas sus dimensiones, incluyendo la activa pervivencia de un sentido utilitario y doctrinal del arte, el peso de la

temática moral y política y la apuesta por un estilo elaborado a partir de las tensiones entre significante y significado. Para los primeros, la dignidad de la poesía no representaba una cuestión merecedora de ser problematizada; para los segundos, su dignidad social procedía no de su origen, sino de la práctica de su arte y de la maestría adquirida en ella; los últimos, en fin, no consideraban el cultivo de la poesía desvinculado de su origen social, como manifestación de una aristocracia de la sangre que, en última instancia, proyecta su dignidad sobre la poesía.

En términos generales, el *Panegírico* se inscribe en esta última concepción, bastante extendida, por otra parte, en el ambiente sevillano, en especial entre aquellos jóvenes poetas que siguen la estela de Olivares en su ascenso cortesano, como Rioja o Jáuregui, significativamente destacado en el texto. La actitud se manifiesta en las reiteradas muestras de un horaciano desprecio al vulgo, tanto explícitas como implícitas, entre las que puede inscribirse su ya mencionada problemática editorial; pero también es patente en la omisión de cualquier cuestión relacionada con la problemática del lenguaje poético y su construcción, como si éste no fuera otro que el ligado a la poesía desde sus inicios. La manifestación más clara es el modo en que establece una conciliación entre los dos extremos en conflicto, asumiendo la necesidad de la inspiración o furor, especialmente vinculado a los españoles, y el dominio del arte, propio de una educación específica, pero entendido en su dimensión más clásica, es decir, como la formación que desde siglos atrás venía correspondiendo a los estamentos privilegiados, para los cuales la poesía era uno más de sus signos de distinción, desde las cortes medievales a los salones académicos¹¹.

De ahí la estructura de la argumentación desarrollada, en la que se alternan los motivos de tipo histórico y los de naturaleza doctrinal. Entre éstos últimos, no falta la horaciana dualidad de utilidad y deleite o la afirmación humanista de que en la poesía se concitan todas las ciencias y las artes, pero, junto a ello, persiste la división neoaristotélica que reserva a la lírica un lugar inferior respecto a la comedia, la tragedia y la epopeya, en orden ascendente; y, lo más significativo, aparece una conceptualiza-

¹¹ Pueden ahora documentarse con precisión estas ideas en el estudio de JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, *La "perfecta idea de la altísima poesía"*. *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, 2001, con ajustadas noticias sobre los círculos sevillanos y su proyección cortesana con Olivares.

ción de la poesía entre la gramática, la retórica, la dialéctica y la lógica como ciencias de las diferentes vertientes del discurso, conciliando llamativamente las disciplinas procedentes del *trivium* escolástico con las incorporadas por los *studia humanitatis*, como diluyendo las fronteras entre estos dos modelos pedagógicos e ideológicos en la consideración común de su carácter aristocrático. La consideración inicial de todos los ejemplos en que príncipes clásicos y modernos han honrado a los poetas, la antigüedad de la poesía respecto a otras artes y la superioridad derivada del hecho de estar sometida a reglas codificadas, el origen divino de la misma, que confirma su antigüedad y complementa su artificiosidad y, finalmente, la extensa nómina de cultivadores de la poesía conforman el eje en los argumentos de tipo histórico. El orden coincide con el establecido por las *artes dictaminis* para el discurso oratorio, específicamente para la *dispositio* del *genus artificiale*: primero, argumentos fuertes, a continuación, los más débiles y, como conclusión, los más sólidos y contundentes. La distinción permite confirmar que las razones de orden teológico ostentan un peso menor en el razonamiento del *Panegírico*, cuyo eje gravita sobre las pruebas que vinculan la poesía a la nobleza, especialmente por la cantidad y calidad de los practicantes que la ilustran¹² y que, como los linajes, establecen una línea de continuidad desde la antigüedad grecolatina y el génesis bíblico hasta el más inmediato presente, cuando toman el relevo quienes forman el círculo en el que se inscribe o pretende hacerlo el autor.

La estructura y naturaleza de los argumentos vinculan el *Panegírico* con un discurso que está adquiriendo en su cronología un amplio desarrollo y repercusión, tanto en sus dimensiones estéticas como en las socioeconómicas. Encabezados por los pintores, los artistas españoles de las primeras décadas del siglo XVII emprenden la reivindicación de la dignidad de su práctica,

¹² Merece ser destacada la presencia de autoras femeninas, que en el siglo XVII, con su participación en los círculos cultos, comienzan a asumir una presencia que el petrarquismo les había ocultado, como han señalado JULIÁN OLIVARES y ELIZABETH S. BOYCE, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1993. Recuérdese la presencia de mujeres en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* publicada en 1605 por Pedro Espinosa, a la que parece aludir el *Panegírico* en su “Período 14”, cuando menciona a las escritoras de Antequera y Granada, además de las de Sevilla. Un signo de la importancia de este aspecto es su inclusión en la “Resunta deste Panegírico”, o índice de temas que cierra el volumen.

disponiendo un arsenal argumentativo que acaba alcanzando un alto grado de codificación y redundancia. Aunque el objetivo de esta defensa es, primariamente, establecer el reconocimiento de la condición de “arte liberal” y, en consecuencia, la exención de cargas fiscales para sus practicantes, el obligado despliegue conceptual acabó conformando uno de los aparatos teóricos más activos y renovadores del panorama estético del momento¹³. Con el trasfondo del protagonismo que en este proceso adquieren los autores vinculados al núcleo sevillano, en las páginas de los numerosos escritos se dilucidaron cuestiones propias de la distinción entre manierismo y barroco, y en su conjunto conformaron el entramado necesario para orientar el arte hacia la afirmación de una autonomía que aún tardaría un par de siglos en instalarse. Desde el alegato humanista de Gutiérrez de los Ríos al sistemático e influyente tratado de pintura de Francisco Pacheco, con el poema del cordobés Pablo de Céspedes desgranado a lo largo de sus capítulos¹⁴, los razonamientos se repiten prácticamente en el mismo orden reiterado por Vera, de manera que podemos llegar a caracterizar su *Panegírico* como la aportación a este debate desde una concepción de la poesía como práctica de una aristocracia social, en la que la nobleza del linaje precede e ilustra el cultivo de los versos. De ahí que, aun sin levantar enemistades notorias en el plano de las ideas estéticas, no dejara de producir suspicacias la nota de orgullo y ostentación con que dispone sus largas y, reconozcámoslo, tediosas relaciones de ingenios, precisamente el flanco por donde recibirá el ataque del anónimo manuscrito que se presenta a continuación.

¹³ El movimiento ha sido estudiado por JULIÁN GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Universidad, Granada, 1995 [1976], y antologado por FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981. En el *Memorial informativo por los pintores* (1629) se recogen textos de diversos autores del entorno sevillano mencionados en el *Panegírico*, con la relevante aportación de Jáuregui, recogida más tarde por Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633).

¹⁴ GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, Madrid, 1600. El *Arte de la pintura* (1649) de PACHECO puede leerse hoy en la edición de Buenaventura Bassegoda, Cátedra, Madrid, 1990. Para el contexto de este discurso, véase JESÚS RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad, Granada, 1993, y para las implicaciones de este movimiento, P. RUIZ PÉREZ, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.

LOS CONTEXTOS DE LA RESPUESTA

Si el autor del *Panegírico* firmaba su dedicatoria el 9 de enero de 1627 y sólo veinte días después lo hacía fray Juan de Vitoria en su aprobación, hemos de pensar que el libro no saldría de las prensas montillanas antes de la primavera de ese año, ya que 1627 es el único dato cronológico del colofón. Si no se trata de otro más de los procedimientos de enmascaramiento propios del (sub)género, la contestación que recibe la obra es inmediata, ya que el texto que nos ocupa, siguiendo las convenciones epistolares, ofrece al final una data inequívoca: “el mes de la canícula, el año del *Panegírico*”. Aun no limitando la fecha al plazo de origen clásico, entre el 3 de julio y el 11 de agosto, es realmente poco tiempo para que el texto de Vera se difunda, se produzca su lectura y se articule una respuesta, incluso contando con la brevedad de ésta.

Aunque la referencia geográfica del texto es claramente ficcional, un Monte en alusión al Parnaso habitual en este tipo de referencias satíricas, debemos suponer, a tenor de lo observado respecto al tiempo, que parece un texto procedente de un entorno cercano al del *Panegírico*, lo que parece confirmarse teniendo en cuenta no sólo que la obra impresa no debió recorrer un gran trayecto antes de encontrar respuesta, sino también el tono mismo de ésta. Sin entrar en un enfrentamiento de naturaleza doctrinal e intención polémica, el objeto de la chanza se circunscribe prácticamente a la desmesura en la nómina de poetas, derivada de un juicio crítico demasiado relajado y determinante de efecto contraproducente, al engrosar la relación con nombres que más sirven de desprestigio que de defensa y reivindicación. Ello hace presuponer una coincidencia esencial en la parte doctrinal del *Panegírico* o, al menos, una indiferencia ante la misma, lo que, unido a la falta de invectivas personales contra el autor y el tono jocoso del texto, además de su caracterización genérica, nos lleva a la conclusión de que se trata de una pieza burlesca, una broma literaria en la que, no obstante, podemos apreciar el dato de la aparición de una cierta mentalidad crítica, que discrimina entre la convención social y el juicio estético, referencia que, de nuevo, volvería a situarnos en el horizonte del entorno andaluz descrito en el *Panegírico*. Volveremos después sobre este aspecto a cuenta de su transmisión.

Formalmente, el texto se presenta, en línea con obras de semejante actitud burlesca, bajo la especie de una carta perso-

nal, en la que el uso de un seudónimo responde a la anonimidad del autor del *Panegírico*, quedando identificados ambos emisores por su función: el Panegirista y el Fiscal; los elementos individualizadores son inequívocos: el determinante del primero imposibilita cualquier confusión, mientras que el apelativo del segundo evidencia su raíz satírica y la voluntad de situar, aun jocosamente, el diálogo en el plano estético. La adopción de un tono fingidamente amistoso, además de propiciar el descuido con que discurre el texto, se convierte en esencial para el despliegue de la ironía, sobre la que se basa toda la retórica argumentativa: bajo la apariencia de aconsejar con buena intención¹⁵, la mirada fiscalizadora deja en evidencia los defectos y excesos del *Panegírico*, centrados fundamentalmente en la generosa incorporación de poetas. El comentario no busca zaherir ni generar una polémica; más bien parece no querer desaprovechar la ocasión de jugar que ofrece el concepto y lanzar pullas al modo cortesano¹⁶, al paso que corrige una cierta relajación en las exigencias de aristocrática selección que, sin duda, comparte con el destinatario de la epístola, aunque éste haya cedido en un volumen impreso a las exigencias de la amistad o el protocolo social.

Mientras el cuerpo del texto se aprovecha de la flexibilidad del género, las marcas convencionales del principio y el final (saludo, despedida y fecha) se mantienen de modo riguroso y sin ninguna originalidad, como ratificando su estricta función de caracterización genérica y determinación pragmática, así como la ausencia de elaboración que marcó la respuesta. La familiaridad epistolar se vincula, por otra parte, tanto a la agilidad de la respuesta, carente de una reflexión demorada o de un sólido aparato conceptual o de citas de autoridad, como a la elección del cauce manuscrito, pues la carta, por su brevedad y la ficción de su autor, parece más adecuada para difundirse en copias de mano que para tener un claro acceso a la imprenta.

¹⁵ Tal es el caso, por citar ejemplos relevantes, de las *Observaciones de Prete Jacopín* a las *Anotaciones* de Herrera y de la *Carta escrita a don Luis de Góngora en razón de las "Soledades"*, origen de las conocidas controversias.

¹⁶ Tampoco queda lejos de este tono, al margen de la forma epistolar, el modelo del vejamen académico, en el que con la sordina de una amistosa complicidad se pasaba jocosamente revista a las composiciones presentadas, sin olvidar lo que de académico tiene el *Panegírico* y su modelo genérico. Puede observarse cómo en la respuesta el Fiscal Parnaso alude a su "presidente", cargo habitual en los estatutos de las academias.

De hecho, este es el modo en que ha llegado hasta nosotros la única copia conocida, localizada por Antonio Flores en una disposición codicológica que, si bien no es infrecuente, no siempre cuenta con el grado de especificidad que cabe observar en este volumen misceláneo, en el que se agrupan artificialmente impresos y manuscritos, de diversa procedencia pero que parecen enlazados por un apreciable hilo común. Se trata del volumen 2/60 de la Biblioteca Pública de Córdoba, según la signatura topográfica establecida para los impresos del fondo antiguo con carácter general. Entre su encuadernación de pergamino se agavillan hasta 18 textos distintos, 9 impresos de diversa extensión y otros tantos manuscritos, aunque es muy posible que el volumen originalmente contuviera más textos, dadas las lagunas existentes en la numeración de las páginas. Todas ellas, de tamaño en cuarto y refinado, no siempre respetuoso con la caja de escritura, aparecen foliadas, por la misma mano y de forma correlativa, en el margen superior derecho, hasta el número 450, aunque más de la mitad de las hojas, hasta 231, han desaparecido, sin contar con la decena aproximada que se mantiene en blanco, como suele ser habitual en los cartapacios manuscritos de composición heteróclita y formados por materiales de acarreo.

En este caso, sin embargo, la recopilación no está completamente regida por el azar, sino que un perceptible hilo de continuidad parece engarzar todos los textos encuadernados, llegando a tejer una auténtica trama de relaciones a partir de la cual podemos determinar, si no un claro marco geográfico, sí un foco de interés. Aunque ha de quedar para otra ocasión un análisis más detenido y una valoración del códice desde el punto de vista histórico y crítico, es necesario adelantar algunos apuntes para caracterizar la colección y enmarcar adecuadamente el texto que nos ocupa. Todos los textos, tanto impresos como manuscritos, con fecha conocida, por figurar en el texto o en el pie de imprenta o por noticias procedentes de otras fuentes, se datan en un arco cronológico relativamente estrecho: apenas siete años, entre 1624 y 1631; el entorno es neta y exclusivamente andaluz, con dos focos principales, en Sevilla y en la corte del Duque de Medina Sidonia. En el primero, Morovelli de Puebla es el eje infaltable, mientras que el segundo vuelve a aparecer en pugna ahora con el capellán de la casa ducal, el poeta Pedro Espinosa¹⁷;

¹⁷ Véanse las notas dedicadas por RODRÍGUEZ MARÍN a este episodio y a la

al margen de alguna relación (el impreso sobre las monedas granadinas o el manuscrito sobre la misa nueva en Sevilla), los textos se reúnen en tres grandes grupos: el de la peste y los polvos de Milán, las sátiras literarias y, por último, las polémicas sostenidas por Morovelli de Puebla, si bien hay que tener en cuenta que en éstas, además de la relativa al patronazgo de Santa Teresa¹⁸, se incluyen un texto suyo sobre la peste en Milán y el cruce de descalificaciones con Mártir Rizo¹⁹; el texto moral del omnipresente Morovelli al Duque de Medina Sidonia, fechado en 1631, apunta a una coincidencia, si no a una rivalidad en el marco cortesano, con Pedro Espinosa, del que se critican dos textos muy ligados a su estancia junto al Duque, el informe *El perro y la calentura* (1625) y una no muy bien precisada “silva... en alabança del Libro de las Grandezas de Anteq^a”, que no puede datarse muy alejada de su *Panegírico a Antequera* (1626)²⁰, si no es que ambos textos se confunden. Todo parece indicar que la recopilación no debió darse muy separada de las mismas fechas de los textos y que su iniciativa bien pudo corresponder a alguien aficionado, de una parte, a Morovelli, y, de otra, a las polémicas y debates literarios²¹.

personalidad de Morovelli en su obra de 1907, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, ed. facs. con introd. de B. Molina Huete, Universidad, Málaga, 2004, pp. 282-296.

¹⁸ Precisamente este asunto le valió la enemistad de Quevedo, quien le dedicó varias invectivas en verso con el habitual argumento del linaje infamante. Véase el capítulo de PABLO JAURALDE POU, “El patronazgo de Santiago (1628-1630)”, en *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 541-572.

¹⁹ Además de recibir los ataques de Quevedo al hilo de la polémica sobre el patronazgo de España, Mártir Rizo interviene en otra célebre polémica literaria, la iniciada con la *Spongia* (1617), en la que, junto con Suárez de Figueroa, colabora con Torres Rámila en un violento ataque contra Lope de Vega, al que también se enfrentaría por razones literarias Jáuregui en su *Carta del Licenciado Claros de la Plaza al Maestro Lisarte de la Llana* (1624), en un entrecruzamiento de críticas que demuestra la simplicidad de la reducción a dos únicos bandos.

²⁰ Véase PEDRO ESPINOSA, *Obras en prosa*, ed. F. López Estrada, Diputación, Málaga, 1991.

²¹ Ello, naturalmente, sin descartar la intervención del propio autor o, en el otro extremo, de alguien guiado por una enemistad hacia él. En cualquier caso, y al margen de una iniciativa particular, la primera impresión es la de una obra colectiva o en colaboración, por la diversidad de procedencia de los impresos y porque los manuscritos corresponden a diferentes manos, es decir, allegados por distintas vías y agrupados, no transcritos por un solo escribiente.

Este último es el contexto más inmediato de la carta al “Panegirista”, y no sólo por aparecer en el mismo bloque de cuadernillos manuscritos agrupados y numerados entre los folios 148 y 194v²², sin que sea posible determinar qué ocupó originariamente el actual hueco hasta el f. 252 (en blanco), provocado al haber sido desgajadas las hojas correspondientes. Más significativo es que este conjunto de textos se componga en la totalidad conservada de textos de sátira o crítica literaria de carácter muy similar: piezas breves, manuscritas, en las formas diversas (epístola, advertencia, diálogo, juicio), pero cada vez más habituales como subgéneros críticos, marcadas por la ironía y el tono jocoso, movidas por obras poco canónicas y surgidas del entorno geográfico y sociocultural cercano a las mismas. Tal es el caso del *Parecer sin pedirme persona deste mundo más que la razón* (ff. 145r-147v), contra *El perro y la calentura* de Espinosa, las *Advertencias a la silva que hizo el Licen^{do} P^o Espinosa en alabança del Libro de las Grandezas de Anteq^o* (ff. 180r-182r), el *Contra Diálogo en defensa del R. P^e M^o Fr. Ant^o Chacón Religioso de la Orden de los PP Terzeros* (ff. 185r-192v) o, por último, el *Juicio por la Novela de las bodas del Diablo que sacó a la luz L.^o Fern^{dz} Riv^o* (f. 194r y v).

Así pues, las coordenadas que enmarcan el territorio literario en el que se inscribe la respuesta al *Panegírico por la poesía* vienen delimitadas por un entorno relativamente restringido dentro del panorama de las letras andaluzas, en un momento bien definido de éstas, cuando se debaten entre el sacudimiento producido por la poética cultista, las polémicas sobre la naturaleza y condición de la poesía y una suerte de rivalidad entre unos autores retenidos en la dualidad de una cultura del mecenazgo nobiliario, muy ligada a la cultura del manuscrito, y la práctica profesional derivada de la comunicación impresa, donde comienzan a perfilarse, en episodios tempranos, los rasgos de lo que, un siglo más tarde, al calor de las publicaciones periódicas y la institucionalización académica, constituirá la crítica literaria, aún en sus primeros pasos, pero ya con algunos de sus caracteres distintivos.

Si la obra de Vera y Mendoza manifestaba una de las facetas de este debate, con los rasgos que ya han quedado apuntados, la respuesta que suscitó contribuye, todo el tiempo, a conformar

²² Los ff. 148 y 175 se encuentran en blanco, habiendo desaparecido todos los que se encontraban entre uno y otro, arrancados con posterioridad a la recopilación y foliación de los textos.

una contraimagen, a delimitar su horizonte ideológico y poético y a perfilar los rasgos distintivos de este texto, poco conocido y pendiente aún de una edición crítica y de un estudio en profundidad. Éstos han de esperar aún²³, pero la publicación y un somero análisis de la respuesta puede representar un modesto paso hacia este objetivo.

LAS RAZONES DEL FISCAL PARNASO

Hablar de las ideas poéticas que subyacen y mueven esta respuesta “A Don Panegirista” es difícil, en primer lugar, por la brevedad del texto, cuyo espacio no da margen para el desarrollo de ninguna doctrina; pero también por el tono empleado, fruto de una clave burlesca en la que se difuminan intenciones y, sobre todo, planteamientos propios. Bien es cierto que poco antes la polémica gongorina se había iniciado con un texto similar, una carta anónima donde bajo palabra de aconsejar amistosamente se zahería al autor cordobés en lo más hondo de su poética, y aun de su ser social, y en nuestro texto no faltan alusiones al siempre resbaladizo tema de la limpieza de sangre; no obstante, al margen de las dimensiones de los contendientes, tampoco parece que fuera comparable la violencia del encuentro. La actitud autorial se inserta expresamente en el discurso satírico, con el recurso al cauce epistolar, la adopción de la máscara de “Fiscal Parnaso”, la aparición de *loci* del género e, incluso, con su referencia a otros posibles objetos de su pluma, como escribanos y sastres, verdaderas señas de identidad del ataque satírico; pero la misma evidencia parece relativizar el tono y, sin incurrir nunca en el terreno de la invectiva personal, se sitúa en el plano de lo jocoso²⁴, a partir del recurso fundamental de la caricatura

²³ En la actualidad es objeto de la tesis doctoral de Carmen Delgado Moral, bajo mi dirección.

²⁴ Apunto con este concepto a una categoría que no corresponde exactamente con la de sátira, como crítica de vicios o defectos, ni con la de burla, como subversión, tal como las define ROBERT JAMMES (“Introducción” a Luis de Góngora, *Letrillas*, Castalia, Madrid, 1984, p. 21); se acercaría más al concepto de “burla” que maneja ANTONIO PÉREZ LASHERAS (*Más a lo moderno. Sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Anexos de *Tropelías*, Zaragoza, 1995), más amplio que el de Jammes, al referirse a la “modalidad literaria en que la risa llega a ser un fin en sí misma” (p. 21). Creo que hay más de desenfadada broma en el escrito del Fiscal Parnaso que de polémica literaria.

o exageración de uno de los rasgos más llamativos del *Panegírico*, complementado con la repetida y significativa aparición de cuentecillos y proverbios a modo de ejemplos o comparaciones²⁵.

No cabe descartar un tipo de burla académica²⁶ o, en un plano menos formalizado, una broma casi privada circunscrita al ámbito de un círculo literario de afinidades estéticas y vínculos personales²⁷. Así parece apuntarlo la escasísima presencia de críticas concretas o de detenimiento en los pasajes o argumentos de más peso en el *Panegírico* y más susceptibles de discusión en el horizonte poético contemporáneo. Más bien, el Fiscal se limita en esta parte final de su carta a repasar algunos lugares ya en estos momentos lexicalizados y, como tales, objeto del comentario burlesco. Tal es el caso de lo relativo a las fases de la historia de la poesía, reiterado desde Santillana; el tópico horaciano del *poeta nascitur*, cuestionado mediante el juego de palabras con otra frase hecha; la pobreza del poeta y la paradoja de sus imágenes suntuarias, destacadas en todas las parodias del petrarquismo; o, con algo más de carga polémica, las diferencias en los modelos de imitación planteadas en clave de saltos generacionales entre abuelos, padres e hijos²⁸. La reticencia es explícita por parte del Fiscal, quien declara su falta de voluntad en detenerse en pormenores, como si tuviera prisa en concluir su juicio y su carta con una festiva penitencia, en cuyo doble carácter (jocosa y punitiva) se manifiesta a las claras la naturaleza híbrida del texto.

²⁵ No he podido documentar otras apariciones de lo que deben ser tres cuentecillos esbozados en el texto: el del regidor, el de la máscara y el del predicador.

²⁶ Es de notar la relación de este texto con los vejámenes y cartas burlescas, como las recogidas en las actas de los Nocturnos, codificadas como retórica académica y desprovistas de verdadera intencionalidad ofensiva, aun cuando pudieran aprovecharse para sustanciar ciertas diferencias poéticas. En una perspectiva más amplia, puede consultarse lo recogido por GIULIO FERRONI, "Les genres comiques dans les commentaires", en *Les commentaires et la naissance de la critique moderne. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, eds. G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Aux Amateurs des Livres, Paris, 1988, pp. 63-70.

²⁷ Es el caso de la tradición proveniente del *vir doctus et facetus* renacentista, continuada en los círculos cultos sevillanos en la manifiesta afición, por ejemplo, de Arguijo y Pacheco a recoger chascarrillos o, de manera más evidente, en el cultivo de la denominada "poesía de la sal" a partir de los estudios de Bonneville.

²⁸ Remito a las notas al texto para un comentario más pormenorizado de estos aspectos.

La figura fiscalizadora surge de la misma trama argumental, construida sobre el tópico del demandante que acude a una corte, en este caso el Parnaso, en busca de desagravio, y permite, al tiempo, adoptar una actitud propia de la crítica tal como se concebirá en la modernidad, esto es, el juicio. De ahí que toda la carta funcione como una serie de considerandos que a veces rozan el orden forense, para concluir con una sentencia penitencial, aunque sin un excesivo rigorismo, como se desprende de la función mediadora –de nuevo el tono jocoso– que el Fiscal Parnaso pretende desempeñar, para que no caiga sobre el Panegirista la ira del demandante ni la severidad del juicio de las Musas. No obstante, la fábula satírica no desmiente la presencia implícita de un tribunal ni se aparta del todo de la actitud que ello conlleva, es decir, la de cotejar un determinado objeto o hecho con las reglas existentes y de alguna manera impuestas.

Se sitúa en este punto el trasfondo más severo del discurso del Fiscal, correspondiente, sin duda, a una determinada concepción de la práctica poética, ligada indisolublemente a una ideología concreta, la dominante en la casticista, tridentina y absolutista España de los Austrias menores, especialmente en los círculos de la nobleza mediana y de las aristocracias locales. Las reiteradas alusiones y referencias a la limpieza de sangre y, en particular, la irónica veladura con que se introducen, tanto al referirse al demandante como al salpicar con ellas al autor del *Panegírico*, denotan este lastre ideológico, que en este momento nos interesa por su relación con la concepción de la poesía y de su ejercicio. En una misma perspectiva se inscribe el relativamente extenso párrafo dedicado a las referencias –cierto que desmedidas– de Vera a la creación poética de Jesucristo como argumento en defensa de la dignidad de este arte; las consideraciones desprenden un cierto olor a azufre inquisitorial, al diseccionar un aserto que roza con las fronteras de la herejía y que puede atraer con facilidad un anatema condenatorio, mucho más eficaz y contundente que el de un juicio literario. Más adelante, la mención del poder sacramental del bautismo, como nivelador de las sangres y las castas, encierra un similar trasfondo, al admitir que por él los hombres se igualan ante Dios, pero que no es capaz de salvar otro tipo de diferencias, como las que tienen que ver con la práctica de la poesía, pues en ella un linaje manchado, como el insinuado en Vera –al modo del que Quevedo denunció en Góngora–, imposibilita para el ejercicio de un arte vinculado insistentemente a la aristocracia, desde Santilla-

na a la Ilustración. Y en la España barroca la única aristocracia reconocida es la de la sangre.

Hay que recordar, en todo caso, que la misma ideología subyace en el *Panegírico* con su recurso continuo –en línea con el contemporáneo discurso reivindicador de las artes– a la justificación de la poesía por su consideración y cultivo de parte de monarcas y nobles. Sea como horaciano desprecio al vulgo o como huida de la consideración de oficio mecánico, era la actitud común a toda la poesía culta y cultista del primer tercio del siglo xvii, atizada por los vientos de la polémica gongorina y el progresivo acceso a la imprenta de poesía diferente a la del consumo popular y masivo de los pliegos. No faltan en la respuesta de Parnaso menciones de esta circunstancia, dejando leer entre líneas que no era el menor pecado de Vera haber dado su obra a la imprenta, es decir, divulgarla o vulgarizarla. Y, lo que es peor, mercantilizarla, es decir, convertirla no en fruto de una práctica cortesana, sino en producto para su venta, con la consiguiente secuela de sospechoso beneficio, un beneficio, además, que al reducirse a cuantía económica los mencionados “cuatro reales”, rebaja la dignidad de lo que debía ser algo inapreciable. No debía estar muy lejos de compartir esta idea el autor del *Panegírico* cuando de sus preliminares también falta la tasa, ese estigma económico que contagia de realidad material a las obras del espíritu surgidas del aliento divino o de la inspiración.

No parece posible separar de este horizonte ideológico el principal reproche que, como columna vertebral y casi único argumento, recorre toda la respuesta: la abundancia de poetas incluidos en la nómina, una exhaustiva relación que, más que por su desmesura, se vuelve contraproducente al atentar contra el núcleo de la consideración aristocrática de la poesía; su elitismo, máxime cuando en el afán por incrementar el número de poetas y dar cabida a los de los círculos más próximos al autor se mezclan perfiles creativos y genealógicos tan dispares como los que conviven en las páginas del *Panegírico*, para escándalo del Fiscal Parnaso y de quienes pudieran compartir sus actitudes, es decir, la mayor parte de los círculos académicos, los poetas consagrados y los círculos relacionados con el mecenazgo, de los que no debía andar muy alejado Vera y Mendoza. No obstante, en este punto, el anónimo epistológrafo sí parece querer hurgar en una pequeña herida del autor del *Panegírico*, al resaltar la escasa relevancia de los nombres que lo ilustran,

solemnes desconocidos y vinculados a una villa provinciana y a una universidad en sus momentos de ocaso.

Curiosamente, y a pesar de sus críticas implícitas al cauce impreso para el discurso poético por él defendido, el Fiscal Parnaso no duda en poner en la picota una de las irregularidades del *Panegírico* que tienen que ver con la normativa vigente para los productos editoriales, como la falta de los preliminares, convertidos en obligatorios desde la pragmática filipina de 1558. Apenas la recomendación de un beneficiado y la aprobación de un universitario de un claustro ya puesto en la picota burlesca en el *Quijote* y que, para colmo de sus limitaciones, tiene que recurrir a un repertorio trivializado, el de Calepino, para ilustrar su discurso, como bien se encarga de subrayar el Fiscal, denunciando, más que la propia irregularidad administrativa, una soledad y un desamparo del autor similares a los ya ficcionalizados y explotados literariamente en los preliminares de la novela cervantina. Es la misma situación en la que insiste en el párrafo final con la irónica referencia a Joan de Torres y la errónea, si no falsa, atribución de un grado académico que no le corresponde más que la categoría de poeta, cuestionamiento vuelto indirectamente sobre las espaldas del *Panegírico* y de su mal relacionado autor.

Por otra parte, la desmedida lista de poetas con la que Vera pretende arropar su discurso corre un riesgo cierto de invertir sus pretensiones de ennoblecimiento, al rondar los límites de la sátira, por su misma exageración y la falta de un criterio firme, pues, cuando aparece, el Fiscal Parnaso se encarga de ridiculizarlo, al compararlo con los términos de un santoral por su indiscriminado reparto de calificativos y por lo inconvenientes que éstos llegaban a ser, mezclando incluso la castidad con los valores poéticos. La respuesta se encarga de hacer expreso el riesgo que este procedimiento tiene de ser tomado como sátira, pero, sin duda, tal pasaje no sería necesario para unos lectores que debían tener presente el todavía no muy lejano *Viaje del Parnaso* cervantino, cuya coincidencia con el *Panegírico* en la masiva incorporación de nombres parece subrayarse en la respuesta por la reiteración de motivos de la misma tradición satírica, comenzando por el nombre adoptado para el representante del ministerio fiscal y burlesco portavoz del anónimo autor. Autor y máscara, por otra parte, se excluyen de la condición de poetas por un ejercicio de afectada modestia, por una legitimación de su crítica y por la satisfacción de verse excluidos de un conjunto tan heteróclito y, en consecuencia, carente de autoridad.

CONSIDERACIONES GENERALES

La autoridad, la clásica *auctoritas*, es el argumento determinante de los dos discursos, que revelan así que tienen en común mucho más de lo que deja entrever un episodio de aparente rivalidad o incipiente crítica literaria, pues *Panegírico* y respuesta comulgan en el mismo sustrato ideológico de consideración de la poesía. Sus aparentes diferencias son la prueba de la complejidad alcanzada por el discurso clasicista y de las contradicciones a que se veía abocado en un momento de transición y crisis derivado de dinámicas opuestas –y complementarias– de exacerbación culta, hasta el límite del anticlasicismo, y de divulgación comercial.

Mientras la respuesta satírica acude a la restallante y caricaturesca verbalización de “semipoetas”, Vera y Mendoza elude esta denominación y otras parejas, pero esboza un perfil similar, derivado de una práctica poética que, lejos de presentarse como una dedicación exclusiva y mucho menos como un *modus vivendi*, se presenta como una actividad social más de un grupo reducido y privilegiado. A partir de esta consideración común, que ninguno de los dos niega ni cuestiona, aparecen las divergencias. Para Vera esta realidad se convierte en un aval de la dignidad de la poesía, de cuya reivindicación teórica y doctrinal procede la elevación de su consideración social; por ello, la práctica de la poesía, ennoblecida desde la antigüedad, se convierte en un factor de consideración social, extendido a todos sus practicantes, de lo que deriva la extensión de su nómina y su factor de igualdad social, tal como venía ocurriendo en ciertos ambientes académicos, donde se ficcionalizaba una cierta –y provisional– igualdad entre el mecenas y sus protegidos mientras jugaban a hacer versos.

El Fiscal Parnaso, por el contrario, rechaza esta proliferación, resultante en indistinción, ya que de ella derivaría la negación misma de la dignidad de la poesía, al diluirse entre tantos practicantes, sin ninguna distinción entre poetas y versificadores, como denuncia expresamente, pero tampoco entre dotados y arribistas, entre nobles antiguos y recién llegados. De ahí el empeño en situar un discurso reivindicativo tan similar al formulado contemporáneamente por los pintores en la ladera opuesta a la de la práctica aristocrática, recurriendo a todo tipo de anatemas: el de la sangre, el de la periferia geográfica, el del aislamiento social y, sobre todo, el de la mercantilización. Por tal

causa se alegran los excluidos de la casi exhaustiva nómina del *Panegírico*, pues con ello sortean la socialmente peligrosa consideración de “oficiales”, esto es, de practicantes de un oficio cuyos rasgos de mecánico y orientado al beneficio económico se acentuaban por la vinculación a la imprenta y el mercado.

La vulgarización como amenaza ratifica el discurso aristocrático y cultista que alienta estos dos textos y que se convierte en la clave de una poética situada en estas fechas, en torno a 1627, en el centro de todas las polémicas estéticas; aunque su deriva posterior acabaría trivializándola por retorización y, sobre todo, emasculándola de uno de sus elementos más perturbadores, dinámicos y orientados a la modernidad: la consideración de la poesía como fruto del arte conseguido con una inteligencia y un esfuerzo individual que nada tienen que ver con los privilegios de la sangre o del poder, ni tan siquiera con los dones de las Musas. Así lo manifestaron con su escritura y su actitud vital Herrera y Góngora, pero no lo supieron entender del mismo modo los componentes de sus respectivos círculos, formados, significativamente, por los representantes de las aristocracias locales, en confluencia de linaje, riquezas, peso político y liderazgo cultural.

Situados en una suerte de periferia de los núcleos de uno y otro entorno, Vera y el anónimo autor de la respuesta participan de este discurso, pero manifiestan sus fracturas y contradicciones. Descentrados entre dos mundos, recurriendo a cauces distintos, sometido su afán de cambio al principio de autoridad, el *Panegírico* y la respuesta que suscitó muestran la inquietud que sacudía los círculos poéticos andaluces en el primer tercio del siglo xvii, y los ecos de unos debates ajenos al núcleo del problema, más propios de académicos juegos de sociedad que de la reflexión teórica, y que, por todas las limitaciones señaladas, apuntaban a un incipiente amanecer de la crítica, pero, en su estado inicial, con más de confusión crepuscular que de albos de luz.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Guiado por la intención de poner al alcance de los lectores el único testimonio conocido de un texto singular, y dadas las características formales señaladas en su proceso de transmisión, renuncio a una convencional transcripción paleográfica, que no aportaría gran cosa al entendimiento del texto, para optar

por una inequívoca modernización de acuerdo con los principios vigentes en la filología. Así pues, introduzco una división en párrafos adecuada para una articulación más explícita del discurso, aplico las normas vigentes en la puntuación y la acentuación, así como en el uso de mayúsculas, divido las palabras al modo actual, separando contracciones y grafías continuadas, resuelvo sin indicaciones en el texto las abreviaturas que hoy no se utilizan (por ejemplo, *p.*, *st.*, *q.do*, *pte.*, *pposito*, *Iesu Xp.*, *qtqur*, *Evangta*, *Rgor*, *Espü Sto*, *nro*, *Presste*, *tpo*, *apuaron*, etc.) y regularizo los usos gráficos, como la duplicación de signos vocálicos, cuya atribución no puede hacerse sin equívocos al autor o a cualquiera de sus copistas.

De este modo, sustituyo los signos suprasegmentales de nasalidad por la grafía correspondiente, *Œ* por etc., reduzco grafías cultas esporádicas, como *th* y *cs*, en *excusar*. (>x), pero mantengo los casos de reducción, como *efeto* o *Dinidades*; regularizo el uso y la omisión de *h* inicial, normalizo el uso de *b/v/u* y de *q/c* velar, así como de *i/y/j/g*, con sus valores vocálico, palatal y velar correspondientes. En cuanto a las variaciones derivadas del reajuste de sibilantes, reduzco las distinciones gráficas de *ss/s/c/z/ç* al sistema moderno, pero mantengo la distinción fonética de *s/x/z* en algunas soluciones que se apuntan distintas a las definitivas, como en *testos* y *jusgo*.

Me ha parecido oportuno, al tratarse de una primera edición del texto, mantener la habitual indicación de los cambios de página en el manuscrito, a efecto de facilitar su localización o atender algunas cuestiones paleográficas o codicológicas.

En la anotación me detengo particularmente en la identificación de los pasajes del *Panegírico* a que se hace referencia, y en las cuestiones que pueden presentar un grado de trascendencia en el debate poético señalado en el estudio precedente; naturalmente, también en aquellos lugares necesitados de una aclaración literal—cuando me ha sido posible— para un correcto entendimiento de un texto lleno de claves y sobreentendidos propios de su pertenencia a un círculo restringido y a su funcionamiento en el seno del mismo.

[176r] A DON PANEGIRISTA POR LA POESÍA EL FISCAL PARNASO, SALUD

Un moreno de esa ciudad de buen gusto en el olfato y de buena casta en su gusto, aunque sin rey, porque quien no tiene vergüenza todo el mundo es suyo²⁹, viniendo a caza de versos por este Monte, llegó a su piadoso Tribunal latiendo quejas de expulso y babeando donaires de rabia³⁰. Temióse su contagio³¹, y admitiéronse sus quejas contra V.m. por lo menos cuanto a lo [*sic*], y dijo llamarse Gaspar, ser cristiano, hijo de padres católicos y tan tupido como Joan de Rojas, y más bien aficionado de coplas que otros, y que, cuando esto no estuviera tan de su parte, bastaba ser hombre, sea el que

²⁹ En SEBASTIÁN DE HOROZCO encontramos glosado “Del que vergüenza no tiene / toda la villa es suya” (*Teatro universal de proverbios*, ed. J. L. Alonso Hernández, Universidades de Groningen y Salamanca, 1986).

³⁰ La caracterización del demandante presenta una ambigua complejidad, propia del tono burlesco, a partir de los campos semánticos relacionados con “perro” y “judío”, el propio nombre del personaje y la referencia a Juan de Rojas. En la primera imagen insisten términos como “olfato”, “casta” (“de casta le viene al galgo tener el rabo largo”, Horozco), “latiendo” (ladrando), “caza”, “babeando” y “rabia” (“El perro con ravia / de su dueño trava”, Horozco; también GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. V. Infantes, Visor, Madrid, 1992 [ca. 1631]); “casta” y el mismo apelativo de perro podría apuntar a una alusión a lo judío, reforzada por “expulso”, “Tribunal” (el inquisitorial) y la insistencia (“excusatio non petita, accusatio manifesta”) en ser hijo de padres católicos, aunque algunos de estos rasgos podrían predicarse de descendientes de esclavos negros (Correas registra entre sus frases, en referencia a “perros”, “llaman a moros y esclavos porque no tienen quien les salve el alma y mueren como perros”), junto a “moreno” y falta de rey/vergüenza. Con estas connotaciones no deja de resultar sorprendente que su nombre coincida nada menos que con el del Conde-Duque, a quien se dedica el *Panegírico*, lo que podría ser el irónico argumento de quien cuestiona justamente en la obra de Vera la indiscriminada inclusión de poetas, en una trivialización que alcanza a los lectores, anulando las diferencias entre el grande de España y el lumpen urbano. La semejanza con uno de los poetas incluidos en la obra de Vera, argumentada por el demandante, es menos una invectiva contra la limpieza de sangre de aquél que una burla por la falta de límites, esenciales en toda sociedad jerarquizada y, consecuentemente, en su estética. De Juan de Rojas, Palau y Méndez Bejarano sólo recogen la noticia del *Panegírico* y la posible coincidencia con el homónimo autor de un libro registrado en el inventario de la biblioteca de Barahona de Soto (FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903). Del lado folclórico quizá cabría poner en relación la elección del nombre con las expresiones recogidas por Correas: “Más que los de Rojas”, “Son más que los de Rojas”.

³¹ “Al perro y al parlero, dejallos en el sendero”, recoge Correas.

fuere, para que le tocara la honra que V.m., a su parecer, hizo a todos los que lo son.

Habiendo sido su *Panegírico* de V.m. como la muerte, que no perdona cosa viviente³² y a los emperadores, reyes y príncipes iguala con los más abatidos, y al mismo Cristo Nuestro Bien ha hecho pasar por la poesía, como pasó por la muerte, queriendo que “*himno dicto*”³³ dé a entender otra cosa que algún hacimiento de gracias o oración que para aquel propósito estuviese dedicado en metro. Y no sé por qué quiere V.m. que su Divina Majestad se armase, como dice, de versos para embestir con la muerte³⁴, como pudiera hacer cualquier hombre que tuviera probado haber [¿persona?] de quien huirá la muerte y aun todo el infierno. Además, que de “*himno dicto*” mejor se puede inferir cosa ya usada que hecha entonces. Pues muchas sentencias que Jesucristo [176v] dijo fueron textos de que se sirvió de la Escritura, que todo era

³² Horozco registra “También se muere el papa / como el que no tiene capa”. El tópico procedente de la añeja tradición de las *Danzas de la Muerte*, además de dar pie a un ingenioso concepto, engarza textualmente con las referencias a Cristo y su pasión.

³³ El lugar es resaltado en la “Resunta deste Panegírico” o índice de pasajes relevantes. El “Período noveno” del *Panegírico* comienza: “Y para que Christo nuestro Redentor hiziese versos, está la razón de nuestra parte muy valida, porque como es de fe, con infusión diuina supo las Artes y ciencias todas: y es infalible, que ofreciendose exercer alguna, eminentemente la exercitaria” (f. 38r), y más adelante leemos: “y dicho el *Hymno* (dixo vn Euan-gelista) *tomaron la derrota del monte de los olivos*”, anotando al margen: “Marc. c.14.num26. Matt.c.26.num.30” (f. 38v). Con esta versión y el sentido restringido de “himno” Vera defiende la práctica de la poesía por Jesús, lo que constituye objeto de la burla del Fiscal, en una demostración de mayor criterio filológico. Por otra parte, en la *Vulgata*, ciertamente leemos: “Et hymno dicto, exierunt in monte olivetu”, pero podemos sospechar que no es éste el texto manejado por Vera, ya que en las ediciones más frecuentes no figuraba la división en versículos; si consultamos otras versiones bíblicas que sí numeran, puede quedar aún más en entredicho el rigor del panegirista, ya que, por citar ejemplos de comentaristas citados en su obra, la traducción latina que Vatablo añade a la *Vulgata* modifica los textos de los dos evangelistas: “Et quum hymnum deixissent” (Marcos); “Et quum hymnum ceciussent” (Mateo); mientras que la de Nicolás de Lira (sin indicar versículos) no deja lugar a dudas, al comentar el pasaje de Mateo con estas palabras: “Et hymno. *Hic consequenter ponitur pro predictis gratiarum actio. Dicit ergo. Et hymno. i. cantico diuine laudis. Dicto. Pro sacramenti institutione &c...*” (cito, respectivamente, por las ediciones de Salamanca, 1548, y Venecia, 1588). Los lugares en uno y otro texto son demostrativos de los vericuetos teológicos y filológicos que adoptó el debate poético y el nivel de los participantes.

³⁴ Cita literal del *Panegírico*, f. 38v.

suyo. Antes fue puntualísimo aun en guardar las menudencias de la ley. Y el evangelista sagrado no dejara caer cosa de tanta ponderación como mostrarse poeta su Maestro sin darla a entender, diciendo siquiera “*et himno quodam dicto*”, o “*facto*”, ya que no nos lo dejara espreso para nuestra enseñanza y provecho.

Hizo el tal querellante presentación del libro sin callar que le costó cuatro reales³⁵, culpa que merecía más pena que la con que él llegó. Y pareciónos, hablando de las tejas abajo³⁶ y sacando de él todo lo divino y sagrado, a quien se debe todo respecto y veneración³⁷, pareciónos, digo, el tal libro una casa de locos, y que hubiera V.m. ahorrado papel³⁸ (no creo que se habrá perdido otra cosa) si tomara el parecer que el regidor de una ciudad dio a su república, solícita de sitio para cierto ministerio, de que se cercase el pueblo³⁹. Pudiera V.m.

³⁵ La cantidad dista, en mi opinión, de ser fruto del azar o de una expresión lexicalizada. Recuérdese que el *Panegírico* se imprime sin la preceptiva tasa, lo que impide saber con claridad su precio; y, por otra parte, que consta de ocho pliegos en octavo, por lo que una tasa normal (tres o cuatro maravedíes el pliego, como se valoraron, respectivamente, las *Flores* de Espinosa y la *princeps* de fray Luis, “en papel”) no debía sobrepasar en mucho los dos reales, por lo que serían desmedidos los cuatro pagados por el demandante, circunstancia que haría aún más reprochable la mercantilización de la poesía en la que, paradójicamente, incurre el *Panegírico*, como ratificarían las posteriores referencias negativas a la imprenta.

³⁶ Correas registra la misma forma, “hablando de las tejas abajo”, entre otras variantes de la frase proverbial.

³⁷ Cf. lo recomendado en el cap. 4 de *El Galateo español* (1593) de Lucas Gracián Dantisco: “Y mucho más se debe cada uno guardar de hablar... sin consideración ni respecto de cosas sagradas, ni hazer motes o passatiempos dellas”; o lo recomendado en el prólogo del *Quijote*: “ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento”.

³⁸ Cf. el último de los *Errores celebrados* (1653) de Juan de Zabaleta: “Preguntóle un amigo suyo a Sócrates que por qué no escribía libros, y él respondió que por no encarecerles el papel a los que los habían de escribir. Refiérello Erasmo y añade que no escribió libro alguno este hombre por parecerle que la abundancia de los libros hacía daño al estudio de la sabiduría”. Sobre esta resistencia a la escritura y la impresión, véase FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Biblioclasmo: por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1997.

³⁹ No he podido documentar este cuentecillo, que se apoya, de una parte, en la confusión entre “sitio”, “lugar”, “cerco” y “acotar”, y, de otra, en la proverbial rudeza de los alcaldes; cf., además de los ejemplos cervantinos, la frase de Correas: “hacer alcaldadas. Por necesidades”.

en su imaginación cercar el mundo. Si bien le sucediera lo que a Pedro de Urdemalas, cuando para llevar leña a su casa se puso a enredar el monte⁴⁰. Dios traiga a V.m. al verdadero conocimiento de la poesía, porque en su conceto es el segundo pecado original, comprehensor de todos los humanos, o reina de los ángeles. Habiendo sido libre del primero, bien es que creamos lo fuistes de éste, aunque entonastes versos que os ditó el Espíritu Santo⁴¹, y, entre nosotros, no todos los que saben hacer una copla [177r] son poetas, y, si hemos de estar al aforismo de aquel discreto que lo dijo, no lo es el que no lo sabe hacer, y del que hace muchas ya sabrá V.m. lo que dijo⁴².

Viene su *Panegírico* de V.m. como un pronóstico⁴³ que los años pasados se presentó ante nuestro presidente⁴⁴, en que

⁴⁰ Correás recoge el refrán “Pedro de Urdimalas, o todo el monte, o nonada”. MAXIME CHEVALIER (*Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, pp. 36-37) pone en relación el refrán con un cuento popular que explicita el sentido de no limitarse a lo necesario, sino sobrepasar lo justo. En Horozco, “Enredar el monte”.

⁴¹ Vera ha transcrito pasajes del Evangelio, pero eso no lo hace poeta, pues, aunque se ha librado del pecado original por el bautizo (posiblemente, una nueva alusión al origen converso), la Gracia que no ha recibido es la de la poesía.

⁴² A la espera de una localización más precisa, se pueden señalar abundantes raíces teóricas a este aforismo, a partir de la *Epistola ad Pisones* y la extensión del horacianismo en manuales de comportamiento, del primer libro del *Cortigiano* (1518) de Castiglione al *Calateo español* (1543) de Lucas Gracián Dantisco (cap. Quatorze. “De los que se dan a la poesía, sin tener partes bastantes”); en preceptivas, como la de Juan de la Cueva (*Exemplar poético*, I, 110 y 253-279), en las polémicas reales, como la suscitada por las *Soledades* (respuesta de Lope de Vega a las cartas de Góngora y Antonio de las Infantas), y en las fingidas, según hace uso de estos puntos el licenciado Vidriera, con el que nuestro texto presenta otras concomitancias. La vigencia en estos momentos se relaciona con la reivindicación classicista del “juicio”; cf. J. M. RICO GARCÍA, *op. cit.*, pp. 55-63. Maxime Chevalier me llama la atención sobre la referencia de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz: “El Conde de Orgaz don Alvar Pérez de Guzmán decía que tenía por necio al que no sabía hacer una copla, y por loco al que hacía dos” (II, 34), con proyecciones en Gracián y Calderón, entre otros, como anota en su edición (y de M. P. Cuartero, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 50 y 51).

⁴³ Almanaque o publicación para el año, que incluía calendario, previsiones astrológicas y climáticas y santoral. Se trataba de un género popular, y hasta vulgar, parte sustancial del surtido o impresos menores que constituían la literatura de cordel desde el siglo xvii hasta tiempos recientes, en que aún sigue publicándose el *Calendario zaragozano*.

⁴⁴ Según SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, “cabeça en consejos y chancillerías” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facs., Turner, Madrid, 1979

anduvo el astrólogo tan puntual, que no sólo jugaba por días, sino ponía el santo que se celebraba en cada uno de los de todo el año. Y decía S. Anselmo airoso, S. Marcos claro, etc., y así V.m.: Pedro culto, Sancho terso, Berenguer dulce, Lorenzo blando, etc., y de tal señor dice V.m. F. casto⁴⁵, cosa que estimara mucho su mujer, si bien su señora se debe preciar tanto de casta como de poeta. A lo menos ha consolado V.m. a muchos semipoetas clandestinos, así a los que deseaban la luz del mundo, como a los que no quisieran haber nacido con tal desdicha; a aquéllos porque han cumplido sus deseos a costa de los desvelos de V.m., y a éstos porque entre tantos no poetas se podrán encubrir, creyendo los bien o mal entendedores (hablemos en rigor gramático⁴⁶) que los pudo V.m. poner por yerro, como a los demás.

Han querido estas señoras Musas escusar con algunas advertencias mías mayor castigo en V.m., habiendo decretado i[gual] que llegaran a reprehensiones presentes las que con más piedad serán notas por escrito. Y estimara yo mucho que, siendo posible, hubieran igualmente sus Dinidades librado a V.m. de la vergüenza de oír su culpa y a mí del trabajo de darle esta pena. Pero V.m. se aperciba a oír con cuerda paciencia lo que en mí es sólo efeto de una obediencia forzosa, que sólo esto pudiera obligarme a gastar el tiempo tan en vano [177v] (habiendo piedras que tirar⁴⁷, versos que hacer, escribanos y sastres a quien reñir⁴⁸) como persuadir a V.m.

[1611]), pero también en los tribunales y academias, que es la forma adoptada para el Parnaso satírico de la respuesta.

⁴⁵ Se lee en el *Panegírico*: “A el Marqués de Ayamonte nadie le auentaja en la castidad y afecto de sus versos” (f. 52v), lo que me parece el referente de esta crítica. Alude al heredero del dedicatario de las *Anotaciones* herrerianas, y puede que no sean ajenas a la alusión de la respuesta las ambiguas situaciones suscitadas en unos círculos en los que no quedaban bien establecidos los límites entre el cortejo poético de la dama y el real.

⁴⁶ Sebastián de Horozco dejó glosado en refrán que aparece registrado en el *Tesoro* de su hijo, SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: “A buen entendedor, pocas palabras”, el cual pasa literalmente al *Diccionario de Autoridades* (ed. facs., Cremos, Madrid, 1963 [1726]). Correas ofrece, además, la variante “A buen entendedor, breve hablador”. Como el Fiscal Parnaso habla para todos, no bastan pocas palabras ni puede renunciar a las normas de la gramática, lo que, al tiempo que una justificación, es una velada recriminación al culteranismo.

⁴⁷ El sentido proverbial de esta imagen ya lo registra Correas: “Tirar la piedra con la mano ajena”, “Tirar la piedra y esconder la mano”.

⁴⁸ Son tópicos de la literatura satírica, en especial escribanos y sastres, blanco de algunos de los ataques más despiadados, como tematiza Vidrie-

enmienda de estas travesuras. Porque hay cosas que ni aun son buenas para decir mal de ellas, y otras en que no se puede comenzar por poca, y, de cualquiera de estas especies que V.m. quiera sea su obra, vendrá a hacer ocioso mi trabajo y a desvanecerme el agradecimiento. Dios se lo perdone a este embustero, causa de este trance.

Pero, comenzando, señor mío, ¿qué pensó V.m., así le guarde Dios, con este libro? Paréceme que le veo con grandísimos afanes agujando la imprenta y solicitando su destrucción. Pero bien vengas mal, si vienes solo⁴⁹. Quisiéramos saber de la comadre de este parto si halló señales de otros hijos, que suelen ser los libros como las fiestas de toros, que, aunque hayan sido muy malas, siempre se queda un ansia de otras. Si bien, siendo aquí todos poetas, sucederá lo que en una aldea, que, concertando una máscara, no hubo en el lugar hombre que no entrase en ella, y, queriendo salir, advirtieron que no quedaba quien la viese, conque fue necesario sacar por suertes los que habían de ver y los que habían de ser vistos. Pero, si V.m. se desengañó de su libro en su idea (que sí haría), prudencia fue no dejar quien viese la máscara. Díganos V.m. con todo esto quién entre todos, si a todos los hace poetas, son los Césares o los nada⁵⁰, definición que V.m. pone de los que lo son verdaderos o no lo son; quién los elegidos y réprobos o condenados⁵¹, aunque todos lo parecen. Si no es que ha menester para esta distinción hacer lo

ra en la novela cervantina. Véanse, entre otros trabajos de esta autora, LÍA SCHWARTZ, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1983; y, para el juego culto con imágenes y recursos tradicionales, MAXIME CHEVALIER, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.

⁴⁹ Refrán registrado por Horozco y anotado por Correas: “Suelen los males venir acompañados”.

⁵⁰ Indica Covarrubias: “Aut Caesar, aut nihil, ha quedado en proverbio aun en nuestro español, de los que no se quieren contentar con una medianía, y las más veces sin lo uno y lo otro; porque auiendo llegado a gran fortuna, no se saben conseruar en ella y dan una mortal caída que los vuelue en nada. Tomó origen de la determinación que tuuo en passar el río Rubicón con su ejército; cosa defendida de los romanos seueramente”. No se recoge en Horozco ni en Correas. Da pie a su mención en la respuesta la aparición en el *Panegírico* (f. 9r).

⁵¹ Comienzan las referencias propias del juicio final, tanto en su genérico contexto forense, como en el concreto sentido de llamada universal, similar a la nómina de poetas del *Panegírico*; este sentido se refuerza con la posterior referencia al valle de Josafat.

que un cura de esta vecindad, borrascoso de condición y des-
embarazado de lengua, que, habiéndole mandado desdecir
su prelado y pedir perdón a sus feligreses de que, entre algu-
nas palabras que se le habían desgonzado, había llamádolos
cabrones, él se puso en el púlpito y les dijo que, para cumplir
con precisión lo que se le había ordenado, se pusiesen a una
parte los que se sintiesen agraviados. V.m. me divida [178r]
por sus ojos los no poetas, que, cuando la semejanza sea tan
distante en el género de afrenta, no sé si la injuria que V.m.
les ha hecho en la autoridad es mayor.

Cuanto a lo primero, V.m. sacó este *Panegírico* sin noticia
de las Musas⁵², aunque fue con licencia o tácita permisión, a
lo que se da a entender del señor Vicario de la Villa de Mon-
tilla, y lo aprobaron en Osuna con un lugar de Calepino⁵³,
lances todos de salpicón. Lo segundo, V.m. ha encaminado
gente a este monte Parnaso⁵⁴ como pudiera al valle de Jo-
safat⁵⁵, sin ver que ni aquí se espera juicio, ni se halla boca-
do de pan. Lo tercero, habemos juzgado que, en vez de un
panegírico, ha intentado V.m. tantas sátiras como ha hecho
poetas, y que, viéndose V.m. empeñado en tanta alabanza,
se ha retirado a la noticia común, pues no le obligaran, si
fueran vituperios, a más que a callar su nombre, el cual no se
ha podido escabullir del vaticinio de nuestra Audiencia.

⁵² Disemia: el texto de Vera sale sin las obligadas autorizaciones y sin
inspiración alguna.

⁵³ Es obra citada en los márgenes de la "Aprovacion" del *Panegírico*. Se
trata del *Dictionarium* (1531) de Ambrogio da Calepio o Calepino, cuyas nu-
merosas ediciones europeas lo convirtieron en una de las denominaciones
genéricas de los variados repertorios que sostuvieron lo más superficial del
saber humanista; de ahí el calificativo de "salpicón". Véase SAGRARIO LÓPEZ
POZA, "Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del
Siglo de Oro", *La Perinola*, 4 (2000), 191-214, con la bibliografía allí citada.

⁵⁴ Se trata de un escenario codificado para los argumentos satíricos, a
partir de los precedentes clásicos e italianos que confluyen a principios del
siglo xvii en las obras de Juan de la Cueva o Cervantes y persisten hasta fina-
les del xviii con la *Derrota de los pedantes* de Moratín.

⁵⁵ El concepto se apoya en la doble antítesis monte/valle y pagano/cris-
tiano. La noticia del valle de Josafat, según Covarrubias, procede de Joel 3, 2,
donde se anuncia que, tras el cautiverio de Israel, Dios reunirá allí a toda la
gente y disputará con ella a favor de su pueblo; de ahí pasa a designar el lugar
donde Dios juzgará a todos los pueblos y, por extensión, el día del juicio final,
con expresión lexicalizada recogida en *Dicc. Aut.*

El Prólogo se ha jugado por vagamundo, si se anda a buscar atentos⁵⁶, o a la atención por mal encaminada, si da con el Prólogo. Dice en él V.m. que es facultad la Poesía, que holgándose todos de ser poetas (testo es espreso suyo) ha menester cada uno tres o cuatro preguntas (estraño interrogatorio) para acabarlo de decir claro⁵⁷. ¡Oh señor, cómo considero con lástima cuántas congojas y cuántos años habrá habido menester Vuesa merced para sacar de tantos que son poetas, si se lo ha preguntado [178v] (como es fuerza) a todos los que allí dice que lo son! Y cómo para escusarse de esta agonía pudiera V.m. consultar a Fabio Paulino, presidente de la Academia de los Uranios, tan mísero y lacerado de poetas, que en aquel libro que hizo de los misterios del número siete⁵⁸ aun no da un poeta a cada edad de las del mundo. Y qué bien hacían los muchos con quien V.m. ha andado tan pródigo y desperdiciado en no darse por emplazados si entraban a ser zarandajas de esta olla podrida⁵⁹ y a quedar embutidos, que me parece los estoy mirando rempujándose unos a otros por salirse. En efeto, si todos se huelgan de ser poetas y todos lo niegan, “poesía y no por mi casa” de aquí adelante, como antes justicia⁶⁰. Pero, en fin, hacían muy

⁵⁶ Vera rotula sus palabras preliminares “A los atentos”, siguiendo las discriminaciones habituales en los textos prologales de unos impresos cuyos destinatarios aún no acababan de establecerse con claridad.

⁵⁷ Nueva prueba de la literalidad con que el anónimo responde al *Panegírico*, cuyas palabras son: “porque es facultad la Poesia, que holgándose todos de parecer Poetas, ha menester cada uno, dos, o tres preguntas, para acabarlo de dezir claro” (f. 6v).

⁵⁸ También en este caso debo a Maxime Chevalier la indicación sobre la documentación de este tópico en la *Silva de varia lección* de Mexia (I, 26 y I, 44), sus ecos en la *Miscelánea* de Zapata y la existencia de un tratado sobre el tema, identificable con el de Pablo de Santa María, *Las siete edades del mundo*, manuscrito refundido en 1460 e impreso en Barcelona, 1516.

⁵⁹ “Olla podrida”, según Covarrubias, es “la que es muy grande y contiene en sí varias cosas, como carnero, vaca, gallina, capones, longaniza, pies de puerco, ajos, cebollas, etc... Por traslación se dize olla podrida de la junta de personas o de cosas diferentes unas de otras”; la caracterización del *Panegírico* y su nómina poética se completa con la imagen de las “zarandajas” o “conjunto de cosas menudas” (*Dicc. Aut.*) y “embutidos”, que, aun sin valor de comestible, se registra como “atestar una cosa dentro de otra” y “lo inserido de esta forma”, al modo de taracea o mosaico de piezas variadas y humildes.

⁶⁰ “Justicia y no por mi casa” es refrán glosado por Horozco. Correas incluye la variante “Justicia, justicia, mas no por mi casa”, cuyo origen parece más vinculado a un cuentecillo oral.

bien en negarlo, si prevenían su mezcla. No se le niegue, con todo eso, a V.m. que ha andado puntualísimo en escribir la cuenta de los períodos, sin que le falte maravedí⁶¹. Dice V.m. que el orador se hace, y el poeta nace⁶²; nunca él naciera. Pero sin duda que se hace aquél de caoba o nogal⁶³, y éste se deshace siempre de hambre, y agora de enojo. La causa de lamentar los poetas el serlo no es sino por las inclemencias a que nacen sujetos (o considere V.m. ésta) los que nacen para poetas. Porque le pareció a la Fortuna don tan soberano el que naturaleza les daba, que jugó (ora fuese emulación, ora saña de no poder tener imperio sobre ellos) no había tesoros o [179r] riquezas que fuesen tan grandes. Ésta sí es alabanza, y no que lloran porque se ven poetas. Pero lo cierto es que yo no quisiera una ni otra, y que ellos se lamentaran más de aquí adelante. Aunque el no ser rico alguno o el ser tan pobr[es] todos puede porque siempre los halla la Fortuna tan llenos de oro, diamantes, perlas, rubíes y cosas preciosas⁶⁴, que no ha querido desperdiciar en ellos sus tesoros.

⁶¹ La mención de la humilde moneda insiste en la idea de la comercialización de una obra, que más parece libro de contabilidad, con sus asientos, donde dar cuenta de los poetas se convierte en hacer cuentas con ellos (“Cuenta mala y cuenta buena, todo es cuenta” registra Correas), mientras que los períodos, al convertirlos en la denominación de las partes o capítulos del *Panegírico*, pasan de “cláusula redonda y entera” (Covarrubias) a objeto de enumeración, de cuenta, como el dinero, según otra de las acepciones del *Tesoro*.

⁶² Como anota al margen Vera (f. 8r), la cita procede del diálogo ciceroniano *De Oratore*. Reiterada a lo largo de todos los tratados y polémicas renacentistas, abre el “Período primero” del *Panegírico*.

⁶³ Son maderas nobles, que encarecen la superioridad de quien se educa por medio del arte y no como fruto de la inspiración, en línea con los postulados de la poética cultista.

⁶⁴ La pobreza del poeta se constituye en *topos* satírico, como se aprecia en su inclusión en los “Privilegios, ordenanças y advertencias que Apolo embía a los poetas españoles” de la “Adjunta al Parnaso” (1614) de Cervantes, o en la aguda respuesta del licenciado Vidriera: “eran pobres... porque ellos querían, pues estaba en sus manos ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión... de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro..., los ojos de verde esmeralda..., y que lo que lloraban eran líquidas perlas”. La enumeración de elementos suntuarios es ya a comienzos del siglo xvii motivo habitual de las parodias del petrarquismo a partir de la lexicalización de estos términos para las construcciones metafóricas. Véase PILAR MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Repertorio, PPU, Barcelona, 1990.

Déjase en su *Panegírico* de V.m. lo brillante del utilizado, el hombrear con Virgilio⁶⁵, la república del corazón y otros mil términos en que V.m. va como de puntillas en su discurso, por dijese⁶⁶ de su ingenio, ni se desenvuelven las aplicaciones e inteligencias de muchos lugares de esta behetría⁶⁷, por no henchirnos de polvo.

Esto se ha reprehendido por mayor, sin descendir [*sic*] a los particulares, por no dar en alguna sima. Pienso que llevará el mensajero el libro a la cola, como alcuza de chinas⁶⁸, porque llegue más apriesa y irá adicionado puntualísimamente. Que cierto cuando me m[...] entre tantos poetas (que yo debo ser solo al que V.m. no metió; recíbolo por cohecho⁶⁹), unos grandes, otros chicos, de tan diferentes naturalezas, se me desencuadernaron los sentidos, y me tuve por entonelado⁷⁰. Parecióme que V.m. había pelado a la Poesía cuando vi tanto número de plumas⁷¹ por aquí y por allí. Unas de la cola, otras de los encuentros (que eran las más, y de aquéllas no pocas), otras del pecho⁷²; éstas blandas

⁶⁵ “Hombrear” es “ir hombro con hombro, ir a la iguala con otro”. No hay en el *Panegírico* una comparación expresa con Virgilio ni un tratamiento específico de este autor, si bien es cierto que su exaltación canónica se ve reflejada en su inclusión en la “Resunta”; puede deberse la alusión al hecho de que Vera se incluya entre los poetas o al buscado paralelismo en la relación de mecenazgo actualizada en la figura del Conde-Duque.

⁶⁶ Dijese son adornos que suelen llevar al cuello o la cintura niños y mujeres (*DRAL*), lo que denotaría su escaso valor.

⁶⁷ En el ordenamiento de raíz medieval, behetría es el lugar que toma señor a su elección y capricho. Según Covarrubias, “la larga experiencia mostró cómo esta libertad de mudar señores traía gran confusión y desconcierto en el gobierno, tanto que dio lugar al proverbio castellano, el qual a una cosa muy sin orden y desbaratada, la llama cosa de behetría”. En Correas, “Con villanos de behetría no te tomes a porfía”.

⁶⁸ No he documentado este dicho, que bien podría estar en relación con el pueril entretenimiento de atar latas en el rabo del perro y en las frases hechas asociadas a ello.

⁶⁹ Soborno. Covarrubias lo aplica al juez, para que “haga lo que no está bien”.

⁷⁰ Metido en toneles y, más concretamente, apretado como las provisiones para largas travesías marítimas, de donde “toneladas” con valor de enorme cantidad, lo que en el texto funciona como otro juego de palabras a costa del enorme número de poetas mencionados en el *Panegírico*.

⁷¹ Metonimia de escritores, lo que, mediante la disemia, produce el chiste.

⁷² Además de designar partes de la anatomía de las aves (¿encuentros por coyunturas?), las expresiones encierran otros sentidos, propios de la diversidad de poetas incluidos: los de la cola o de posición más humilde, los que

y pequeñas, aquéllas largas y duras, las otras no sé cómo, y todas en el aire, por [179v] el aire y sin aire⁷³. De algunos señores dice V.m. que escriben como sus padres, y si dijera V.m. como sus abuelos o como sus madres dijera bien y cumpliera con la frasi castellana⁷⁴, y los tales no se ofendieran, porque todos hacen calidad del escribir mal.

Estas señoras mandan a V.m., en virtud de santa obediencia y pena de mal panegirista, que anule estos escritos y vaya pidiendo perdón a todos los que le ditare su conciencia quedan manchados, que los verdaderamente poetas ellos gustarán de quedar manchados a trueco de parecer poetas; y restituya V.m. en su honra a ma[e]se Gaspar⁷⁵, que hasta la Poesía corre ya en cobre por falta de plata⁷⁶; y, porque no sea todo castigo, y alcance a V.m. su punta de misericordia, dicen que una cosa ha hecho V.m. en pro común con este libro, y es que ha declarado quién graduó a Joan de Torres⁷⁷,

alternan la pluma con la espada de los torneos y los poetas “confesionales” o que muestran el interior de su pecho. Cf. “Palabras y plumas el viento las lleva”, glosado por Horozco.

⁷³ Cf. Correas: “Palabras y plumas, el viento las lleva”.

⁷⁴ “Como la madre que los parió”. Covarrubias recoge “Qual la madre tal la hija”. Desde Cicerón, las mujeres se destacan como las guardianas de la lengua más tradicional, pero también de la más baja y humilde, según la posición que adopten los polemistas. Algo similar, en términos de generaciones o incipiente “querrela de antiguos y modernos”, sucede con la oposición padres/abuelos, que en este caso apunta, además, a los modelos renacentistas y medievales, respectivamente, con sus distintas implicaciones valorativas, en especial en relación con el uso de la lengua. Encontramos la respuesta popular registrada en Horozco: “Dexemos padres y aguelos / por nosotros seamos buenos”.

⁷⁵ Vale recordar la ambigüedad derivada de que Gaspar sea también el nombre del Conde-Duque, a quien parece aludir esta frase, puesto que el demandante pudo perder su dinero, pero no su honra, mientras que sí pudo verse manchada la del valido por ser objeto de la dedicatoria del *Panegírico*.

⁷⁶ Nuevo empleo del léxico monetarista, en este caso relativo a las continuas devaluaciones del dinero y su reflejo en la degradación de los metales empleados para la acuñación.

⁷⁷ Se refiere a este pasaje del *Panegírico*: “Escriven muy bien... y el Doctor Iuá de Torres. Iosepho Español, y más apassionado por su tierra que esso tro por su nación: todos Seuillanos” (f. 54r); la relación incluía un amplio número de autores menores, profesionales de la pluma y cultivadores del ingenio popular, y de entre ellos es seleccionado como paradigma Juan de Torres por su (presumiblemente) falso título de doctor y por su escasa relevancia. Sólo he localizado en Palau una noticia de un Juan Torres de

pues no pudo hacerle doctor otro que el que lo hizo poeta. Dios conserve a V.m. en su santo servicio y ley. Amén. De este Monte, el mes de la canícula, el año del *Panegírico*.

Alarcón, inédito sevillano del siglo xvii, del que queda una carta a Luis de Tapia, anotada por Méndez Bejarano. Es posible que el anónimo autor esté jugando con el recuerdo del refrán recogido por Correas: "A Juan de la Torre la baba le corre".