

## ARGUMENTOS PARA EL PANEGÍRICO: LA DEFENSA DE LA POESÍA POR VERA Y MENDOZA

---

Carmen Delgado Moral  
Universidad de Córdoba

---

En 1627 aparecía impresa en la ciudad de Montilla (Córdoba) una obra anónima titulada *Panegírico por la poesía*. Aunque el autor se negaba a decir su nombre, así como “la razón por que se ha hecho de estampa,” la obra fue inmediatamente atribuida a la familia Vera, puesto que la portada ostentaba el escudo de dicha casa, que representa un águila, como símbolo de nobleza, con el emblema “Veritas vincit.” La fuerte personalidad del primer conde de la Roca, Juan Antonio de Vera y Vargas, así como la pasión que este sentía por la poesía, fue la causa por la que le fuese atribuida dicha obra por algunos autores; sin embargo, hoy la autoría de Fernando de Vera y Mendoza, primogénito del citado conde, resulta indiscutible, lo cual se colige del testimonio de algunos de sus contemporáneos,<sup>1</sup> entre ellos Bernabé Moreno de Vargas, quien en su *Historia de la ciudad de Mérida* (Madrid, 1633) –en la que se incluye un romance de nuestro autor–, manifestaba que Fernando de Vera “escribió un Panegírico en favor de la poesía”(324r).

De origen sevillano, aunque de padres extremeños, Fernando de Vera nació –en contra de lo que dedujo Cayetano Alberto de la Barrera, que daba como fecha de nacimiento el año 1603– en el año 1599,<sup>2</sup> por lo que, si hacemos caso a sus propias palabras, que afirman en el prólogo de su obra que fue escrita con tan solo diecisiete años, esta se compuso en 1616 –aunque fue ultimada en fecha muy próxima a su publicación–, cuatro años antes de su primer y fallido intento editorial en Sevilla. Mas su autor tendría que esperar algo más de diez años para verla definitivamente publicada, si bien la suerte adversa que lo acompañó desde su nacimiento<sup>3</sup> se vio igualmente reflejada en el hecho de que viera la luz en una imprenta local y bajo una aprobación de un fraile de su misma orden agustina; muy atrás quedaba su primera ambición de editarla en la ciudad hispalense, y con la aprobación del

mismísimo Lope de Vega, gran amigo de la familia.<sup>4</sup>

La obra fue considerada por La Barrera como “verdadera curiosidad bibliográfica” (468), y ha sido objeto de numerosos elogios, si bien aún no ha recibido un estudio en profundidad. Considerada como una de las numerosas preceptivas poéticas y tratados de defensa de la poesía que pululaban durante los siglos XVI y XVII,<sup>5</sup> en 1627 sus ideas carecían de originalidad y parecen una mera exposición y resumen de las contenidas en las poéticas aparecidas con anterioridad, sobre todo el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, obra que nuestro autor sigue con especial atención; mas si tenemos en cuenta la verdadera fecha de su redacción (1616), comprobamos que dichas ideas son anteriores a la difusión impresa de otros textos considerados igualmente relevantes, como las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, publicadas en 1617.

La obra se configura dentro de un esquema de discurso panegírico en la línea de los debates judiciales y políticos, representados por el *Pro archia poeta* de Cicerón –muy admirado por Vera–, en los que, cual abogado defensor, el autor hace gala de un exhaustivo acopio de pruebas, argumentos y testimonios contra quienes pretenden despreciar el nombre de la poesía; es por ello por lo que su discurso va dirigido a los atentos, en contraposición al vulgo, que no entiende y, por tanto, ignora y desprecia este tipo de arte.

La obra se distribuye en catorce períodos –aunque son en realidad trece, ya que del undécimo se pasa al decimotercero–, precedidos de una aprobación de fray Juan de Vitoria, una dedicatoria del propio autor al conde-duque de Olivares y un prólogo “A los atentos.” En los distintos periodos, su autor expone algunos de los motivos recurrentes en los numerosos tratados de preceptiva poética que existían en su época; entre ellos destacamos los siguientes: el origen divino de la poesía, así como su antigüedad y nobleza; la conexión entre artes y ciencias; la síntesis entre deleite y utilidad; la clasificación de la poesía en géneros poéticos; y su relación con la filosofía, la pintura, la música y la medicina. La obra se cierra con una extensa nómina de poetas –la mayoría contemporáneos al autor– y poetisas. A continuación analizamos algunos de estos motivos con el propósito de avanzar hacia una caracterización del *Panegírico*, de forma que pueda ponerse en relación con el discurso (o los discursos) en que se inscribe, y valorar así la originalidad de su aportación tanto a la reflexión sobre la poesía como a su proceso de reconocimiento y dignificación.

*Teoría divinizante*

Resulta curioso que Fernando de Vera abra el período primero de su *Panegírico por la poesía* con un verso de Marcial, un autor que no es citado precisamente por su defensa de la divinización poética. “Victurus genium debet habere liber” (“el que sobreviva debe tener ingenio”), dice Marcial en el último verso de su epigrama número 60; anteriormente había defendido que la tenencia de ingenio no es suficiente para la fama, pues

¡Cuántos escritores elocuentes alimentan a la polilla y  
carcomas y sólo los cocineros compran sus cultos versos!  
Existe un no sé qué de más y eso es lo que regala siglos  
a los libros: el que sobreviva debe tener genio. (280)

Con ese “no sé qué de más,”<sup>6</sup> Marcial probablemente se estaría refiriendo al talento natural o *ingenium* que Vera, apoyándose en las doctrinas que a continuación comentaremos, defiende a lo largo de toda su obra.

Antes de adentrarse en la teoría platónica de la enajenación o locura divina del poeta, Vera comienza su discurso haciendo gala, como no podía ser menos en un escritor que defiende el talento natural del poeta, de la autoridad de Cicerón, uno de los mejores tratadistas latinos del arte de la retórica. Aunque la dicotomía *ingenium / ars* no se cristaliza hasta la *Epistula ad Pisones* de Horacio, la oposición existente entre ambos conceptos ya la había observado el maestro de la oratoria cuando en *De oratore*, uno de sus dos tratados que giran en torno a la formación del orador y la técnica de su discurso, diferenciaba entre tres condiciones que debía aunar un perfecto orador (*De oratore* II, 35): la disposición natural (*natura* o ingenio), el saber metódico (el *ars*, doctrina o cultura profunda de todas las disciplinas) y la aplicación (*studium*, industria o conocimientos de la técnica del discurso);<sup>7</sup> por lo tanto, ya Cicerón reconocía la diferenciación entre *ingenium* y *ars*, si bien ambos debían combinarse en un buen orador. En *Orator* (20, 67-68) Cicerón defiende que el poeta es aún más digno de elogio que el orador, en tanto que alcanza las virtudes de éste y está atado por el verso. De enorme influencia en nuestros eruditos del Siglo de Oro han sido aquellas palabras de Cicerón en las que, dejando buena muestra

de la huella de los escritos del gran maestro griego Platón, defendía que no puede existir ningún buen poeta sin entusiasmo y sin una especie de inspiración divina, de ahí el tópico –que recoge Vera– de que “el orador se hace y el poeta nace,” que recuperan multitud de poéticas, misceláneas, diccionarios... y que ha sido atribuido a Cicerón, Platón, Demócrito, Horacio, etc.<sup>8</sup> Cicerón, siguiendo las doctrinas de Demócrito y Platón, defendía la inspiración divina del poeta y el *furor* que lo lleva al delirio:

Saepe enim audiui poetam bonum neminem –id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt– sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furores.  
(*De oratore* II, 46; 194)

Estas palabras de Cicerón fueron recogidas por misceláneas como la de Pedro Gregorio, quien en su *Syntaxeon Artis Mirabilis* (1576) defendía que los poetas elaboran sus composiciones “non arte sed divino afflatu,” y resume las palabras anteriormente citadas de Cicerón: “Cicero 2, de Oratore, Bonus poeta nemo sine inflammatione animorum existere potest. & sine afflatu quasi furore” (201). Podemos deducir que Vera, tan meticuloso a la hora de registrar sus fuentes cuando proceden de primera mano, no consultó el texto de Cicerón (como ocurrirá en otras ocasiones), sino que probablemente lo tomó de este *Syntaxeon*, miscelánea que cita el *Cisne de Apolo*, al que Vera sigue en buena parte de sus argumentos.

Como en otras muchas de sus ideas poéticas, Vera traslada el magisterio de la obra de Carvallo en cuanto a la inspiración divina del poeta, pero se apoya en los argumentos ciceronianos –que difieren de los juicios de Platón que se defienden en el *Cisne de Apolo*–, como ya había hecho el *Arte Poética Española* (1592) de Díaz Rengifo, al que Vera también sigue en algunos de sus argumentos. Carvallo se había apoyado básicamente en las ideas platónicas acerca del furor divino<sup>9</sup> que se recogen especialmente en dos de los diálogos platónicos: *Ion* y *Fedro*.

Las ideas de Vera en las que afirma que los poetas “alcanzan fuerza superior” y que nadie puede ser poeta “faltándole la divinidad y dulzura, tan necesaria en los versos” (9) remiten necesariamente a las contenidas en algunos de los diálogos platónicos, especialmente en el *Ion*, dedicado a la inspiración poética, en el que se contienen las

principales manifestaciones acerca de la divinización del poeta y su arte, que serán objeto de tantos comentarios:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado (...). Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige (...). Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino (...); y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses (534 b-c; *Diálogos* I, 117-26).

La relación entre poesía e inspiración divina se encuentra en otros diálogos de Platón, entre ellos en *Apología de Sócrates y Fedro*.<sup>10</sup> Platón pretende mostrar que la inspiración poética, procedente de un don divino (la posesión, arrebato o *enthousiasmos*, según menciona Demócrito en su tratado *De poetica*, fr. 18 B), está por delante del arte y la técnica procedente del aprendizaje.<sup>11</sup> Vera no se detiene en las doctrinas de Platón –aunque retome ideas de neoplatónicos como Marsilio Ficino–, sino que reactualiza la idea ciceroniana del “ingenio,” concebido este como algo connatural al poeta frente a –como bien ha estudiado Roses– la “inspiración” o furor poético (“Sobre el ingenio” 38). El *ingenium* o *natura* se manifiesta como un don innato al poeta, imposible de aprender por una técnica, si no le fue concebido por infusión divina; es por ello por lo que, conectando las palabras de Marcial con las que abrían el *Panegírico* (y que aludían a la posesión de “ingenio” de los poetas que alcanzan la fama) con las del proverbio “aut Caesar, aut nihil,” Vera concluye su primer período con la conjunción de la defensa platónica de la inspiración o delirio divino y la ciceroniana de la naturaleza especial del poeta, capacitada para la percepción del *furor*.

Junto a las doctrinas de Platón y Cicerón, Vera se apoya igualmente en las manifestaciones de Ovidio, Boccaccio, Marsilio Ficino y otros acerca del sagrado ímpetu que reciben los poetas. No menciona, en cambio –aunque sí lo hará en otros aspectos que estudiamos más adelante– la teoría de Horacio, que introducía (junto con el ingenio y la inspiración) el tercer elemento en disputa: el arte. En realidad, Horacio no habla de furor (elemento platónico), sino que contraponía

dos realidades de naturaleza dispar: el *ars*, adquirido mediante una técnica y un estudio –si bien Platón hablaba de hacer algo con o sin arte, refiriéndose a los razonamientos (*Fedón*, 89d y 90a)–, y el *ingenium*, entendido como una disposición o talento natural del poeta. Como apunta García Berrio, esta dualidad horaciana *ingenium-ars* “venía a enmascarar en el fondo una doble adhesión a ambos principios como doble causa eficiente del hecho literario” (*Formación de la teoría* 240); de hecho, Horacio no contrapone ambos conceptos, sino que manifiesta su complementariedad:

Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro, y ambos conspiran juntos amistosamente (*Artes poéticas. Epistula ad Pisones*, vv. 408-411).

Serán los comentarios renacentistas –continúa García Berrio– los que centrarán el debate en la defensa de uno u otro de los términos de la dualidad, enfrentándolos. Vera, por tanto, sigue la huella de Cicerón y Platón y recoge el concepto de *furor* o *afflato divino* a través de Boccaccio, Marsilio Ficino y otras autoridades menos utilizadas en la defensa de estos conceptos (como puede ser Lucano, Calpurnio, Orígenes...).

### *Antigüedad del arte poético*

Puesto que la poesía “tiene más de divina que de humana,” y por ello Cicerón, apoyándose en las palabras de Ennio, denominó “santos” a los poetas (*Pro archia poeta*, VIII, 18), Vera conecta el tema de la divinización del arte poético con el de su antigüedad y origen, defendiendo el que se remonte a Dios; esta es la tesis que se persigue a lo largo de todo el período octavo (y aun en el noveno) del *Panegírico por la poesía*: el que el origen de la poesía se encuentra en Dios, la Virgen, Luzbel y en el primero de los hombres: Adán.

(...) tuuo más noble origen, que fue en Dios (...) y despues del mundo fabricado, la primera persona que amaneció, Luzbel, fue Poeta, y los demás Angeles (...) y el Arcangel San Miguel (...) fue

el maestro que enseñó la Poética, y el metro de los versos a nuestro primero padre Adán: el qual el día (sexto del mundo, primero suyo) compuso muchos (...). Después de Adán, los primeros Poetas fueron los segundos hōbres, Caín y Abel (...). La Virgen nuestra Señora (...) hizo versos, y tan sentenciosos como los Lyricos de su *Magnificat* (...) (Vera y Mendoza 33v-36r y 57r).

Con este resumen de las palabras de Vera acerca del origen divino de la poesía se deduce que esta, y ya veremos que en correspondencia con la música,<sup>12</sup> fue ejercitada por todos aquellos que en el origen del mundo –que es también el origen de la poesía– tuvieron infusión divina (Dios, los ángeles, los primeros hombres del *Antiguo Testamento*), y más tarde por todos aquellos que tomaron parte en la composición de las Sagradas Escrituras (Moisés, Salomón, los profetas...), puesto que esta se escribió en estilo poético, y en ella se halla “lo más culto de la Poesía.” Esto enlaza con las palabras de Cicerón citadas por Vera, quien manifestaba que “los estudios de las demás cosas constan de enseñanza, preceptos y arte, pero el poeta naturalmente es como movido e inspirado con un cierto divino espíritu”<sup>13</sup> (de ahí que fuesen llamados “santos”); es decir, que puesto que en el origen del mundo no existía ningún método o técnica (*ars*), siendo creada la poesía solamente por la inspiración divina de su creador, Dios, esta es la única que se requiere para la composición de los versos.

Según Vera, los primeros escritos poéticos tuvieron carácter sagrado, de ahí que recurra a autoridades como san Agustín, quien en su *Ciudad de Dios* hablaba de los “poetas teólogos,” y san Jerónimo: “Y San Jerónimo y San Agustín dicen que la Escritura está llena de versos, tropos y figuras poéticas” (35r). San Jerónimo fue el primero que apuntó que determinados libros de la *Biblia* (como las *Lamentaciones* de Jeremías, el *Salterio* o el *Libro de Job*) estaban escritos en verso, de ahí que se hablara de la existencia de una poética bíblica, y que personajes de las Sagradas Escrituras como Jeremías, David o Job fuesen poetas. Vera, que sigue las directrices de los principales padres de la Iglesia, expone como artífices de poesía en la *Biblia* –por este orden– a Moisés, Dios, David, Luzbel, san Miguel, Adán, Caín, Abel, Job, Salomón, Ezequías, Simeón, Isaías, “los tres niños del horno” (Šadrak, Mešad y Abel), los profetas y la Virgen.<sup>14</sup> Anteriormente a Vera, habían tratado el tema de los poetas-teólogos en relación con la valoración de la antigüedad de la

poesía: Aristóteles,<sup>15</sup> san Agustín, Boccaccio, Sánchez de Viana, Díaz Rengifo, Bernardo de Balbuena y Carvallo (a quienes se une ahora Vera), si bien todos beben de los dos primeros, especialmente de san Agustín.

La idea de que el mismo Dios escribió poesía no es original de Vera; ya algunos tratados de preceptiva poética anteriores al que estudiamos habían recogido las palabras contenidas en el evangelio de san Mateo: “et hymno dicto,” referidas a la entonación de las plegarias posteriores a la última cena y previas al inicio del camino hacia el monte de los Olivos. Sin embargo, Vera equipara el episodio bíblico al de la entrada en combate de un capitán que, aun sabedor de su derrota, entona un canto guerrero al modo de los compuestos por Tirteo a los espartanos, o los “baritos” germanos referidos por Cornelio Tácito. Para reforzar esta idea de que Dios escribió poesía, Vera introduce igualmente la famosa anécdota de la vida del rey Abgaro de Edesa, el cual recibió una carta de Dios y un retrato suyo, que lo sanarían de una enfermedad incurable; numerosos autores como Evagrio, César Baronio o san Efrén recogían esta carta, relatando extensamente el popular episodio, el cual probablemente fue conocido por Vera por obras mucho más próximas a su tiempo: así, Jaime Prada, en su *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud* (1596), relata el suceso del rey Abgaro en el capítulo II de la obra, además de otros como Antonio Juan de Andreu, en la *Relación del milagroso rescate del crucifijo de las monjas de S. Ioseph de Valencia que està en Santa Tecla y de otros* (1625).

Más original –como ya apareciera en Carvallo– es la idea, que Curtius califica de “absurda,” de que el propio demonio escribió poesía:

Y después del mundo fabricado, la primera persona que amaneció, Luzbel, fue Poeta, y los demás Angeles, testigo de mayor ecepción Dios, que dixo por Iob: *Adonde estauas quãdo fabricaua la tierra?* § c. *Como me alabassen los astros matutinos, y se mostrasen festivos todos los hijos de Dios (...)* (Vera y Mendoza 35).<sup>16</sup>

Más adelante, Vera insiste en esta idea y para ello se basa en un episodio de exorcismo en el que un sacerdote trataba de extraer el espíritu maligno a una endemoniada, para lo cual preguntó al demonio qué sabía, y este le respondió con una quintilla, que Dios quiso que errara al recitar por estar en un lugar sagrado. Vera cita una vez más sus

fuentes, en este caso el *Tratado de la verdadera y falsa poesía* (1588) de Juan de Horozco y Covarrubias y el *Cisne de Apolo* (1602) de Carvallo.

El argumento del furor poético, así como la existencia de textos oscuros en las Sagradas Escrituras, serán precisamente los argumentos utilizados por los que defendieran la oscuridad poética en torno a los años de redacción del *Panegírico*; así, el empleo de figuras retóricas, de las que –como señala Vera– podemos encontrar buena muestra en los libros sagrados, tendrían la misma finalidad que la de los textos de Góngora: ocultar el verdadero sentido del texto a aquellos que, bien por su falta de fe en un caso, bien por su escasez de doctrina y erudición en otro, no sean merecedores de acceder al mismo.<sup>17</sup> Vera también constata y ejemplifica el uso de ciertos recursos en la poesía y en las Sagradas Escrituras: “si se consideran algunos salmos se hallarán en ellos todas las figuras, tropos y metáforas que los poetas usan” (36v-37r) (y documenta lo aquí expresado con la alusión a determinadas figuras retóricas y su presencia en determinados pasajes de los salmos y en obras literarias).

Además de calificar de poetas a personajes del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento*, lo cual sirve a Vera para demostrar que la poesía aventaja a otras artes y ciencias por su antigüedad y la nobleza de los personajes que la han cultivado, también se ofrece toda una relación de hombres y mujeres que ejercieron en determinados momentos de su vida el arte poético y más adelante fueron reconocidos como santos por la iglesia. Con ello se quiere ejemplificar una vez más la necesidad del impulso divino que requiere esta arte y que no es innato a cualquier persona, sino que está reservado únicamente para unos pocos escogidos por Dios. En el período décimo del *Panegírico* se citan nombres como san Juan Damasceno, san Gesilao, san Gregorio, san Agustín, san Cipriano, y otros muchos santos, a los que se unen nombres de mujeres como santa Teresa de Jesús (en el último período), “que hizo muchos [versos] con el ardor que le comunicaba el espíritu celestial.”

Vera cierra su *Panegírico* con el pensamiento que se ha venido defendiendo: son unos privilegiados aquellos que posean el “feliz don del dueño del universo,” puesto que “de arriba es la gracia de los versos,” palabras que parecen inspiradas de aquellas con las que Giovanni Boccaccio describía la poesía como el arte de “decir o escribir con exquisitez lo que has encontrado” y “procedente del seno de Dios, se concede a pocas mentes” (816).

A pesar de que Vera sigue muy de cerca el magisterio de los santos

padres, los cuales habían reconocido en Aristóteles su principal fuente de inspiración procedente de la antigüedad, prefiere a Platón para su teoría de la divinización poética –como ya había hecho anteriormente Luis Alfonso de Carvallo–, intentando conciliar el pensamiento griego con el del latino Cicerón. Por otro lado, el requerimiento a la autoridad de personajes bíblicos para mostrar el origen del arte poético, así como el examen de pasajes y libros sagrados para estimarlos como poéticos, sirven a Vera para hacer una equiparación entre poesía y letras sagradas que lo lleva a realizar una exaltación de la poesía –conforme al título mismo de su obra– por su prestigio y por su antigüedad: si el mismo Dios fue poeta quiere decir que la poesía es el arte más antiguo, de ahí que su prestigio debe ser valorado por un cristiano, que no debe menoscabar su validez, en cuanto que los primeros santos padres la utilizaron en sus escritos.

### *Relación de la poesía con las artes y las ciencias*

La finalidad de Fernando de Vera y Mendoza con su discurso panegírico no es otra que el encumbramiento de la poesía, su dignificación y equiparación con otras artes y ciencias. Superado ya –a propósito de los debates surgidos a partir del estudio de la obra de Luis de Góngora– los primeros intentos de dignificación de la poesía, iniciados por el marqués de Santillana, los tratados barrocos de preceptiva poética –como el que aquí nos ocupa– exaltan la poesía y su cultivo como símbolo de nobleza, como marca de prestigio intelectual anhelado ahora por todo tipo de personajes de alto linaje. La fractura medieval entre lo manual y lo intelectual ya no es tal, pues la poesía, así como la pintura, que se sirven para su ejercicio de lo manual, ya no se consideran algo vulgar –y buena muestra de ello es la defensa de su origen divino–, sino que su analogía con las artes liberales la llevan a equipararse con otras artes como la música, con ciencias como la medicina (por su utilización del método de la  $\pi\alpha\lambda\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ ) y con la filosofía como máximo exponente de una buena educación.

### *Pintura y poesía*

La relación entre pintura y poesía es la historia de un largo hermanamiento que tiene su origen en el *dictum* horaciano *ut pictura*

*poesis*.<sup>18</sup> Sin embargo, dichos versos recuerdan ecos de pasajes platónicos, aristotélicos y plutarquianos; pero será la autoridad de Horacio, y no la de los maestros griegos, la que será objeto de rememoración ya incluso en el siglo I. Así, según la interpretación que Francisco de la Barreda hace del texto de Plinio “el joven” en el *Panegírico de Trajano*, “es la poesía dize Horacio como la pintura,” y más adelante reitera la idea con la metáfora “son las palabras pinceles de las obras” (112r-134v).

Platón fue el primero que estableció la analogía entre pintura y poesía en cuanto a su consideración como artes miméticas, haciéndolas coincidir ambas en su inferioridad:

(...) el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior (...). Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma (...). Por lo tanto, es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad (...) Pero aún no hemos formulado la mayor acusación contra la poesía; pues lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción de unos pocos. (*Diálogos IV. República* 276 y 279-80)

También Aristóteles relacionará ambas artes en su *Poética* (II 1448a, VI 1450b, XXV 1460b). En su ciudad ideal, Platón, conforme a su identificación entre virtud y felicidad, defendía la inexistencia de esta sin aquella; de la misma manera excluía de su urbe utópica aquellos oficios que tenían un carácter manual:

(...) en la ciudad más perfectamente gobernada y que posee hombres justos en sentido absoluto y no relativo al principio de base del régimen, los ciudadanos no deben llevar una vida de trabajador manual, ni de mercader (pues esa forma de vida es innoble y contraria a la virtud), ni tampoco deben ser agricultores los que han de ser ciudadanos (pues se necesita ocio para el nacimiento de la virtud y para las actividades políticas). (*Diálogos IV. República* 379)

En *Moralia*, Plutarco señalaba como vía primera de contemplación de la virtud y la felicidad el acceso a una buena educación y una instrucción adecuadas. Frente al linaje, la riqueza, la gloria, la belleza o la salud que, aunque valiosos, son de naturaleza sobrevenida en unos casos

y efímera en otros, la educación era definida como lo único inmortal y divino, que no puede ser arrebatada por ninguna causa sobrevenida, ni siquiera por la guerra. Felicidad se asimilaba a virtud e instrucción. Es por ello que se buscaba una educación sana e incorruptible, para lo cual había que sacrificar el deleite de la multitud. Plutarco ejemplifica su tesis con una cita del *Hipólito* (986-989) de Eurípides:

Y los que son incapaces delante de los sabios  
son los más aptos para hablar ante el vulgo. (23)

Esta idea, que recorre nuestra historia literaria, y se centra especialmente en aquellos autores que rompen el equilibrio fondo/forma renacentista a favor de esta última, quedará manifiesta en nuestras letras en la famosa carta que Luis de Góngora escribió en respuesta al ataque que habían recibido sus *Soledades*: “honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes,”<sup>19</sup> tomando el proverbio de “las cosas bellas son difíciles.” El consejo de Plutarco seguía en boga: lo justo no era el gusto, sino la búsqueda de la sensatez, la virtud y la felicidad.

Plutarco relaciona belleza y bien, y vincula aquella a la perfección, en una vía que iniciara ya Pitágoras. Tratadistas renacentistas como León Battista Alberti seguían manteniendo la sinonimia –griega– entre lo bello y lo útil,<sup>20</sup> si bien sostenían que la belleza residía en la armonía y la proporción, alejándose así de lo que más tarde serán los excesos gongorinos. Se planteaba así un concepto objetivo del arte, antagónico a la idea actual del mismo en cuanto a la captación del receptor, que manifiesta su gusto personal en su valoración de lo que se creó como dimensión subjetiva.<sup>21</sup> Es la formulación de Formaggio: “arte es todo lo que los hombres llaman arte.”

A propósito de la instrucción, Plutarco, siguiendo la línea iniciada por Platón,<sup>22</sup> previene a los jóvenes de los poetas. La poesía, como arte imitativo, refleja buenas y malas acciones, costumbres positivas y negativas, de ahí que sea necesaria una elección acertada a la hora de seleccionar lo que se imita. Los poetas mienten –decía– porque la realidad es aburrida y austera, y debe ser superada mediante la fantasía, pero evidentemente esta no debía ser digna de imitación. Es aquí donde compara la poesía con la pintura: al igual que aquella se sirve de tropos para embellecer la realidad y transformarla en placer, la pintura parte igualmente de una realidad, el dibujo, pero este es interpretado

subjetivamente –conforme a una línea que recuperará el Romanticismo y desarrollará el pensamiento freudiano como soporte canalizador de nuestros deseos– por el creador a través de la textura, la forma y el color (en su triple dimensión de tono, saturación y luminosidad):

(...) igual que en las pinturas es más emocionante el color que el dibujo a causa de la semejanza de las figuras y de su engaño, del mismo modo en la poesía la ficción combinada con lo verosímil asombra y atrae más que la obra compuesta con metro y estilo, pero sin mito y ficción. (Plutarco 56)

La identificación de la función mimética de poesía y pintura la hace más adelante: “el arte poético es un arte mimético y una facultad análoga a la pintura”, “la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda.”<sup>23</sup> Poesía y pintura son imitadoras, pero solo una lo hace “con la oración” –término de Vera y Mendoza–, pues la otra es muda. Mas ambas imitaciones debían llevarse a cabo “bellamente,” pues aunque imite acciones feas y bajas pasiones, deben plasmarlas “apartándolos del vicio y reduciéndolos a virtud” –en palabras también del panegirista.

Lo que se estaba defendiendo era el núcleo de lo que será la teoría del arte: la percepción, expresión e interpretación de la obra artística. Pero a ese acto imitativo, el creador introduce su imaginación, produciéndose un trasvase desde la copia de lo material a la imaginación de lo inmaterial; en cualquier caso, el resultado es una emoción de tipo estético.<sup>24</sup>

Esta conceptualización del arte que aparece en el mundo griego, y que se recupera en el Renacimiento, sufre una subestimación durante la época medieval en la transformación que se experimenta cuando la noción de artista se diluye y emerge la de artesano. La Edad Media carga de connotaciones ignominiosas –que seguirán vigentes en la España imperial– determinados ámbitos de la realidad relacionados con las tareas manuales; para ello distingue entre las siete artes liberales o intelectuales, que dignificaban al hombre –gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música– y las artes mecánicas, manuales o serviles, que no tenían nada que ver ni con lo bello ni con lo digno –la arquitectura, la escultura y la pintura–. Si el arte lleva a la virtud, la época medieval, con su interpretación unívoca de la obra artística, estaba en las antípodas de la formulación formaggiana: arte era todo

lo que los hombres no llaman arte. Comprobamos así el relativismo de la calidad artística de una obra, en este caso poética o pictórica: los juicios de valor aplicados a una obra para la determinación de su idoneidad y, por tanto, calidad, no corren en paralelo en las distintas etapas históricas. Basta, por poner dos ejemplos alejados en el tiempo, con leer a Tristan Tzara, o asomarse a Arco (Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid). Cabe por ello preguntarse, ¿cuáles son los valores, intrínsecos, de una obra de arte que hacen que mantengan en diacronía una alta estimación de su calidad? Pero eso es algo que nos lleva lejos de los propósitos de estas líneas.

El Renacimiento realizará una lectura equivocada del tópico horaciano, que se proyectará en los tratados pictóricos italianos y españoles (García Berrio, “Historia de un abuso” 291-307).<sup>25</sup> Al igual que los estudios de preceptiva poética, los tratadistas pictóricos se esfuerzan en su empeño de dignificación y defensa de su arte y su inclusión dentro de la esfera de lo liberal.<sup>26</sup> Julián Gállego realiza una relación de estudios italianos (los de León Battista Alberti, Francesco Lancilotti, Giorgio Vasari, Giovanni Andrea Gilio, Benedetto Varchi, Paolo Pino, etc.) y españoles (Vincencio Carducho, Francisco Pacheco, etc.) que reproducen tópicos que plasmarían también las poéticas; en ese paso de artesano –como mero productor de una actividad física– a artista –en el que se valora ya su subjetividad– resultarán relevantes las defensas de la nobleza de la pintura vertidas en estos tratados.<sup>27</sup> Pondremos algunos ejemplos.

En primer lugar, tratadistas poéticos y pictóricos coinciden en su exaltación del origen divino de sus respectivas artes. Sánchez de Viana, Gaspar de Aguilar y Balbuena ya remontaban la antigüedad de la poesía a personajes del *Antiguo Testamento*; pero centrándonos en la poética que nos ocupa, Vera defiende –como vimos anteriormente– que el mismo Dios escribió versos, además de la Virgen, los profetas, Adán y el mismo Lucifer, “por donde con justificada razón nuestro Ennio los llamó santos” (14v). Giorgio Vasari nombraba a Dios como el primer pintor y el primer escultor; Vera también lo cuenta como origen de esta arte, en una famosa anécdota en la que un retrato de Dios actúa como milagrosa curación del rey Abgaro de Edesa.<sup>28</sup>

Por otro lado, coinciden ambos tratadistas en la exposición de inacabables enumeraciones de honores que recibieron muchos pintores y poetas por parte de reyes, nobles y otros ilustres varones, así como

en una relación de personajes de origen aristocrático que cultivaron dichas artes. Así, por un lado, los tratados de pintura citan las alabanzas recibidas por pintores como Rafael de Urbino, Miguel Ángel o Bernini, especialmente; así, por ejemplo, el cardenal Barberini (papa Urbano VIII a partir de 1623) sostiene un espejo para que el propio Bernini pueda retratarse.<sup>29</sup> Vera, en la línea de otros tratadistas (como Sánchez de Viana, González de Balbuena o Gaspar de Aguilar), destacará la veneración que recibieron poetas como Homero, Píndaro, Virgilio, Petrarca, etc., por parte de emperadores y reyes; pero también otros más cercanos en el tiempo, como Garcilaso de la Vega –convertido ya en un clásico tras las *Anotaciones*– y otros muchos, contemporáneos suyos, como Francisco López de Zárate. Asimismo será un tópico coincidente el de las honrosas pompas fúnebres que recibieron algunos de estos personajes.

Igualmente es un lugar común la enumeración de una serie de personajes destacados que también cultivaron estas artes; los tratados de pintura citan filósofos como Pitágoras, Sócrates, Platón; emperadores como Julio César, los Escipiones o Alejandro Severo; y reyes como Juan II de Castilla. Los tratados poéticos, y entre ellos el de Vera, citan a emperadores como Nerón o Adriano, papas como Urbano V y reyes como Carlos V y Felipe IV.

Del mismo modo, ambos tipos de tratados coinciden en su fin moralizante, intención que conecta con la de los maestros medievales, que usaban la obra artística con el propósito de catequizar y, al mismo tiempo, favorecer el placer de la observación directa, condensando de esta manera la dicotomía del *docere/delectare*, convertida en lugar común en tratados y preceptivas. Dicha intención moralizante, junto al placer que se obtiene de la captación de lo meramente decorativo, será también –según señala Antonio Sánchez Jiménez– una de las razones de la aparición del género del bodegón a finales del siglo XVI, que tendrá su correlato tanto en tratados de pintura (y prueba de ello es el capítulo III de *El arte de la pintura* de Pacheco) como en producciones literarias de la época; como ejemplos significativos pueden señalarse el *Isidro* (1599) de Lope –quien en el canto VI reelabora este motivo, ya presente en autores clásicos, como Virgilio y Ovidio– o la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) de Góngora, obras en las que a modo de digresión se representa una variada serie de frutas, hortalizas, piezas de caza, etc., junto a objetos de la vida cotidiana, que reflejan una visión

ilusionista de *trompe d'oeil* y enfatizan una mimesis llevada a límites extremos.<sup>30</sup>

Por último, y conforme a esa técnica de “sobrepujamiento” de la que ya hablaba Curtius (225-41), se insiste en la superioridad de la poesía, o de la pintura, según sea el caso, sobre otras artes. Ese hermanamiento pintura-poesía se hace aún más evidente en aquellas figuras que aunaron de manera destacada ambas artes, como fue el caso de Francisco Pacheco, Juan de Jáuregui, Pablo de Céspedes o Juan de Arguijo, entre otras figuras.<sup>31</sup> Algunos de ellos, como Pacheco, incluso elaboraron tratados en defensa de la pintura: el *Arte de la Pintura* de Pacheco –cuya redacción se había iniciado en 1634– sería impreso en 1649, siguiendo la estela de otros como el de Vicente Carducho.<sup>32</sup> Al final del diálogo IV de sus *Diálogos de la pintura* (“De la pintvra teorica, de la practica, y simple imitación de lo natural, y de la simpatia que tiene con la poesia”), Carducho se hace eco de la analogía pintura-poesía y ofrece una larga nómina de poetas que pintan con sus versos:

Y pues la Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura,<sup>33</sup> y entre las dos ai tanta semejanza, vnion, è intencion, (que como dixo Aristoteles, à vezes se debẽ imitar la vna a la otra) oigan con admiración, è imiten al grande Homero quan noble y artificiosamente pinta el airado Aquiles, ò al fuerte Ayaz. Oigan a Virgilio quando Pinta à Dido furiosa y enojada contra Eneas, al Tasso en su Ierusalen al proprio sugeto, el Ariosto pintando a Rugero, ò las locuras de Orlando, el Petrarca la belleza de su Laura, como Horacio la fealdad de otra muger, y Catulo de lo mismo. (60r-60v)

Y en España cita a Lope, Mira de Amescua, Juan de Jáuregui, Luis Vélez, Juan Pérez de Montalbán, etc., remitiendo para sus lagunas al *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (60-62).<sup>34</sup>

Vera y Mendoza también recuerda tanto a Jáuregui como a Pacheco en el catálogo de autores que ofrece al lector en el período decimotercero del *Panegírico*:

Escriuen muy bien Rodrigo Fernandez de Ribera; Iuan Antonio de Herrera, Don Garcia de Cárdenas, Francisco Pacheco (eminente Pintor), Iuan de Rojas, y el Dotor Iuã de Torres (...), todos Seuillanos; y otros infinitos Caualleros, de quien escriuiera mucho, como

merecen tales ingenios, sino temiesse mi afecto que parecería passion la q[ue] es verdad. (...) El *Picomirandulano* de estos tiēpos,<sup>35</sup> don Iuan de Iaurigui, es el honor de Seuilla, como Virgilio de Mantua, que en medio de sus laminas y versos, nadie sabrá a qué dexarse de inclinar, o el mas atinado, o apasionado menos, vea su Iudich, y lea el Poema desta historia, y acreditará estos breues renglones. (54r-55v)

Con estas palabras, Fernando de Vera coloca en el mismo plano pintura y poesía en tanto que ambas se caracterizan por su capacidad de mimesis del mundo externo –según la visión clásica euclidiana–, así como por su interpretación del comportamiento humano, la cual supone a su vez una reflexión intelectual sobre aquello que previamente ha sido percibido por el sentido de la vista. Los tratadistas pictóricos habían ennoblecido este sentido por encima del oído, mas nuestro panegirista, mediante la ejemplificación a través del polifacético Juan de Jáuregui, iguala ambos sentidos en cuanto a su nobleza, y eleva así ambas artes por encima de su mera consideración como actividades manuales o mecánicas –que equiparan al pintor y al poeta con el artesano– y las sitúa en la elevada categoría de actividades mentales o liberales.

### *Relación de la poesía con la ciencia y la filosofía*

La relación entre poesía y filosofía se ha establecido desde la antigüedad y ha sido tradicionalmente un motivo común en numerosos autores. Su consideración como materias que se adentran en la fantasía, la creación humana e incluso artística, ha gozado de una especial consideración entre algunos de los máximos exponentes del mundo clásico. Conocedor de ello, en el período cuarto del *Panegírico por la poesía*, Vera y Mendoza sintetiza en la poesía lo práctico de las ciencias y lo especulativo de las artes, y la ennoblece por encima de la filosofía.

Assi, que la Poesia tratará de cosas intencionales, que son las palabras, de que se forma la oracion: y auiendo discurrido por sus especies, vemos, que, exercitandola, y considerandola, como facultad que abraça todas las ciencias y artes, sin ninguna duda tendrá jutos los habitos del entendimiento, pratico, y especulativo, y consiguiente, será más noble que la misma Filosofia, teniendo esta ilustre ciencia (la Filosofia) el sumo grado de perfección. (17)

A continuación establece su analogía con la ciencia, y cita a Francesco Pattizzi,<sup>36</sup> el cual recopila la fundada opinión griega en el geógrafo Estrabón, quien asimilaba la poesía con una especie de filosofía primera que nos enseña con placer (17). La reflexión en torno a la asociación de estos conceptos la plasmaban ya misceláneas del siglo XVI como la de Pedro Gregorio (1586) y diálogos como el de Juan de Pineda: “primero floreció el nombre poético en el mundo, que el philosophico, y que los poetas por entonces eran los sabios del mundo” (21v). Estos eruditos interpretaban palabras de Aristóteles, quien ya equiparara poesía y filosofía en su *Poética* (libro IX), consideradas un sublime ideario que no debía caer en el olvido.

Aristóteles va más allá de la división filosófica en una parte teórica y otra práctica; en la filosofía aristotélica se incluía la lógica, la retórica, la poética, la física, la metafísica, la ética y la filosofía política, estructuradas todas ellas en una clasificación tripartita de las ciencias en teóricas, prácticas y poéticas (o productivas). El fundador de la filosofía moderna, Francis Bacon, realizaría una división de las ciencias atendiendo a tres facultades: memoria, razón y fantasía (dentro de esta última se encontraría la poesía).

Ya los escolásticos medievales definieron la filosofía como la única ciencia posible y rescataron la obra del estagirita como enciclopedia de todos los saberes humanos.<sup>37</sup> Poesía y ciencia estaban impregnadas de un sentido cognoscitivo, en consonancia con el *utile*, conectando de esta forma con la antigua finalidad didáctica medieval.

Continuando con Estrabón, Vera defiende (en el período sexto del *Panegírico*) que “la Poesía contiene en sí todas las Artes y Ciencias del mundo, y que nadie es tenido por sabio no siendo poeta,”<sup>38</sup> y define la poesía en términos negativos continuando la opinión antigua según la cual este arte no es sino “una Filosofía principal que enseña las razones y costumbres de bien vivir.”

Junto a Aristóteles, Horacio y Plutarco se convertirán –al igual que ocurría con la analogía entre pintura y poesía– en los dos pilares en los que se apoyarán los tratados en defensa de la poesía. Horacio insistía en la necesaria preparación filosófica del poeta, basada fundamentalmente en el razonamiento sobre la vida (*Ars poetica*, vv. 309-22); por su parte, Plutarco reflexiona sobre la complementariedad y fusión de poesía y filosofía, en cuanto aquella reúne lo cognoscible de la filosofía (*utile*) y le añade la fantasía (*dulce*):

la poesía, al recibir de la filosofía sus razonamientos y al presentarlos mezclados con fábulas, ofrece a los jóvenes una enseñanza ligera y amable. Por lo tanto, los que van a dedicarse a la filosofía no deben huir de la poesía, sino que deben empezar a filosofar en la poesía, acostumbrándose a buscar y amar lo útil en el placer, y si no lo consiguen, a combatirla y rechazarla. (55)

En el diálogo I del *Cisne de Apolo*, la Lectura antepone en el debate que mantiene con Zoilo la antigüedad de la poesía a la de la filosofía, para lo cual cita la autoridad de Estrabón y la de Cicerón; anteriormente, en su intento de comprensión de la poesía de las demás artes y ciencias, iguala ambos términos, siguiendo al filósofo platónico Máximo Tiro:

¿Qué otra cosa (quiere decir) es la poesía, sino la antigua filosofía, consonante y sonora, con los números del verso? Paléfato, Criofilo, y Zenón (Sanctiud in Commentarium Angelo Poliziano) cosa es muy sabida que escribieron en Poesía los secretos naturales que enseñaron. (§ 14)

En su edición, Porqueras Mayo advierte el posible influjo de López Pinciano, quien en su *Filosofía antigua poética* (1596) citaba a Máximo Tiro para la explicación de su título (Carvallo 140).

La equiparación aparece en otros textos del período que nos ocupa; así, lo encontramos en varios escritos de Lope de Vega, como *La Arcadia* (1598) y la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (1602), en el *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (1604) de Bernardo de Balbuena o en el ya citado de Carvallo.

### *Poesía, música y medicina*

El término música proviene del griego μουσική, derivado de μουσα (musa), con el que se aludía tanto a la música y canto como a la poesía. En una sociedad como la griega, y en el ámbito de una cultura eminentemente oral, la poesía se acompañaba de toda una serie de formalismos, en los que la música, seguida de la danza, desempeñaba un papel catártico sobre el auditorio. Ya desde el siglo V a. C. la música aparecía ligada tanto a la poesía como a la danza, y se utilizaba frecuentemente para la mejor memorización de poemas.

Platón consideraba la música, junto a la gimnasia, uno de los pilares de una buena educación, siendo la perfecta armonía entre ambas la mejor receta para el cultivo del alma (*República* III, 410a).

La relación entre poesía y música era igualmente frecuente en las poéticas de los siglos XVI y XVII, que comparaban la música con la armonía de la métrica, destacando los efectos mnemotécnicos del verso; así, Carvallo relacionaba la música con la melodía del canto y los versos (156), y Cascales la identificaba, justo al comienzo de sus *Tablas poéticas* (1617), con la pintura, la música y la danza. Para la comparación entre poesía y música, la primera se restringía a la medida de los versos, al número, que por tradición se asimilaba al orden, que dimanaba de Dios. Ya los pitagóricos habían relacionado la armonía con la escala musical y con la belleza, siendo para ellos la música una manifestación de dicha armonía: los astros emitían música y su armonía producía un equilibrio en el espacio, que era gobernado por Dios; este, como guitarrista celeste, se identificaba con Apolo, el gran maestro de la música, y su lira representaba los movimientos armónicos de los astros.<sup>39</sup> El alma era la armonía del cuerpo, luego la música actuaba también como medicina, de ahí que los tratados poéticos relacionasen igualmente la poesía con esta ciencia. Así, el panegirista dirá de los pitagóricos que curaban el desorden del apetito “con la consonancia, orden y medida de los versos,” y más adelante afirma que los versos sirvieron de antídoto a san Agustín frente a los “ardores que ocupaban su entendimiento en blanduras y delicias” (y cita en nota las *Confesiones*, donde revela su pasión por los salmos, que le servían de receta para su alma). Igualmente, cita a san Justino, Aulo Gelio y Plinio, quien en su *Historia Natural* (libro XXVIII) recoge una larga nómina de personajes célebres que utilizaron los versos como método de curación para distintas enfermedades, citando autoridades como Homero.

Fernando de Vera utilizará en varias ocasiones la autoridad de Galeno (autor de más de ochenta tratados médicos y considerado, junto con Hipócrates, la máxima autoridad de la antigüedad en materia médica) para esa conjunción entre poesía y medicina; en concreto hará alusión a su obra *De sanitate tuenda*, en la que declara las virtudes de la poesía lírica: “Y dije que la Poesía era acertadísimo galeno, que no solo cura las enfermedades del cuerpo, sino del ánimo,” y cita a Casiodoro (quien en su tratado *De anima* elogiaba los beneficios de los cantos para el cansancio de la mente y los buenos pensamientos), a santo Tomás de

Aquino (quien, a su vez, recogía su doctrina de Aristóteles y Cicerón) y san Atanasio, continuando con los pitagóricos y san Agustín (29r).

Anteriormente se había expresado en términos semejantes:

Pues los versos, por la cadencia y numero cierto, excitá mas que la oracion soluta: de que se infiere, que es la Poesia acertadissimo Galeno, disimulando las purgas para curarnos; no solo los cuerpos, sino mas perfeta parte, que es el alma (23v-24r).<sup>40</sup>

Nos resulta interesante la alusión a obras médicas en este tipo de tratados, puesto que la medicina era el área científica que más se encontraba en el punto de mira de la censura inquisitorial.<sup>41</sup>

Vera se hace eco de las teorías humanistas en las que el hombre conformaba un todo, como centro absoluto del universo, que engloban una formación de carácter universal. Por ello, es comprensible que relacione en su obra las estrechas conexiones entre las diferentes ciencias, ya sean poéticas, ya médicas, ya filosóficas; idea que, como hemos ido relatando en este artículo, que nace desde épocas tempranas, desde los albores mismos del pensamiento racional, y que, sin embargo, se irán matizando al compás de los diferentes períodos culturales.

### *Géneros literarios*

En el período quinto del *Panegírico por la poesía*, Fernando de Vera y Mendoza clasifica la poesía en cuatro estilos poéticos: heroico, trágico, cómico y lírico. Una de las primeras divisiones de los géneros literarios la realizó Platón en el libro III de la *República*, obra en la que se establece una división tripartita de los géneros en dramática o poesía mimética, lírica o no mimética y épica o mixta (392c-397d); cuando más adelante, en el libro X, se produce la discutida expulsión de los poetas, Platón no excluye a todos estos de su república ideal, sino que, basándose en su idea de “verdad,” rehúsa al poeta cómico que representa una mimesis que se aparta de esa realidad y se convierte en algo ilusorio y aparente.<sup>42</sup> Platón se muestra tajante en cuanto a la poesía concebida como mimesis, pues considera, a modo de ejemplo, que no son dignas de imitación todas las personas, puesto que resultaría inconcebible que puedan serlo los locos o los malvados, y es por ello por lo que sentenciará que “resulta absolutamente claro que no debe ser admitida” (*República*

X, 595a), para afirmar más adelante que “en cuanto a la poesía, solo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos” (*República* X, 607a. 482).<sup>43</sup>

Para Aristóteles, sin embargo, la imitación era el fundamento de toda creación artística, y conforme a ello estableció tres clasificaciones según la manera en que se proyectaba dicha mimesis. Fernando de Vera continúa basándose en la mimesis y realiza una clasificación muy próxima a la que hace Aristóteles atendiendo a la manera en la que se efectúa dicha imitación: modo narrativo (épica) y dramático (comedia y tragedia). Pero será la clasificación horaciana de la *Epistula ad Pisones* en formas no dramáticas y dramáticas (vv. 73-85), de gran influencia desde el siglo XVI, la que siga Vera para su cuádruple clasificación. Cervantes ya había adoptado esta clasificación de la poesía en épica, tragedia, comedia y lírica:

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso. (*Don Quijote* I, 47; 567)

Pero será Francisco Cascales quien en sus *Tablas poéticas* (1617)<sup>44</sup> establezca la tripartición de géneros poéticos que llega hasta la actualidad y que previamente había sido apuntada por López Pinciano al sintetizar la tragedia y la comedia dentro del mismo género, el dramático; Cascales, en las *Tablas poéticas*, apunta por boca de Castalio:

La poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lírica. Difieren entre sí en los instrumentos, en las materias, en la phrasi y en los fines. En los instrumentos, no en quanto a las palabras, que son comunes a toda la poesía, sino en la armonía, número y modo. [...]. (40)

La finalidad del poeta heroico –afirma Vera– es causar admiración a través del relato de hazañas sublimes protagonizadas por héroes del pasado; el carácter moral de dichas narraciones es la razón por la que Platón no los expulse de su república<sup>45</sup> y considere la epopeya superior a la tragedia (*República*, III, 396e-397a), a la inversa que Aristóteles

(*Poética*, XXVI, 1462b). Vera se basa en las palabras de san Basilio, quien afirma que debemos estimar las obras de Homero y Hesíodo en tanto que constituyen ejemplos que llevan a la virtud y a la vida verdadera. Epopeya y tragedia gozan del tratamiento del estilo elevado, de ahí que algunos autores la sitúen dentro de un plano de igualdad en algunos aspectos; así, Cascales dirá que tanto el género épico como el trágico tienen acción ilustre, si bien en el primer caso es encaminada a la alabanza y excelencia de una persona, y en el segundo mueve a la misericordia y al miedo como cauces para la catarsis trágica, pero ambas se expresan mediante un lenguaje ilustre y grandioso (el *sermo sublimis*). Por lo que concluye Cascales:

Primeramente concuerdan la epopeya y la tragedia en la materia y estilo, porque ambas tratan cosas grandes y severas. Y así, quien supiere conocer una tragedia bien compuesta, o los defectos de la que estuviere mal hecha, sabrá ni más ni menos juzgar la epopeya (40-41).

Ya lo había dicho Horacio cuando afirmaba que, en correspondencia a la materia elevada de la tragedia, le correspondía igualmente un estilo sublime que no quebrante las reglas del decoro: “es indigno de la tragedia charlar en versos livianos” (*Ars poetica*, v. 230). Y es que la tragedia no se oponía a la épica, con la que hemos visto que tenía muchos más puntos de confluencia que de dispersión, sino a la comedia, la cual se insertaba dentro de un marco doméstico, de estilo bajo y humilde (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo).<sup>46</sup> Vera manifiesta que este género es el más adecuado para “la enseñanza del vulgo ignorante,” y los efectos de su mensaje deben conducirlo hacia una conversión, cual hijo pródigo. Se utiliza la comedia, así, por tanto, como *exemplum ad contrarium*, mediante una colección de modelos que deben evitarse, no imitarse. La risa y el placer son inherentes a la comedia, no solamente como soporte del decoro, sino como sustento del deleite del público inepto e ignorante, al que los hombres eruditos que componen las comedias tratan no solamente de agradar, sino también de instruir, de ahí que este género también se conciba como una actividad útil.<sup>47</sup> Aunque con discrepancias en cuanto al sentido de la utilidad, en Carvallo encontramos muchos puntos en común con el discurso de Vera, y en relación con la comedia añade:

allí se halla mucho bien que imitar y mucho, mucho mal que evitar; allí, como en espejo, se echa de ver la ignorancia del niño, la crianza del muchacho, el provecho del estudio, la vanidad del mozo, la avaricia del viejo, la liviandad de la mujer, el engaño de la ramera, la constancia de la valerosa. Al fin, es espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados. (279)

Por último, el género lírico estuvo desde siempre caracterizado por la heterogeneidad de la materia poética, pues lo mismo celebraba a los hombres honrados y dignos de ser alabados, que a los medianos, de ahí su difícil clasificación. Vera sigue una vez más a Horacio, y conecta este género con la divinidad,<sup>48</sup> de ahí que afirme en varias ocasiones dentro del *Panegírico* que los primeros teólogos fueron los poetas, en tanto recibían su voz de la divinidad y reflejaban su inspiración en la propia alabanza de los dioses. Ya hemos referido anteriormente que la idea de los poetas-teólogos no es original de Vera, sino que la reproducen numerosas preceptivas, que la toman a su vez de la *Genealogía de los dioses paganos*. Boccaccio se remontaba a san Agustín, quien a su vez cristianiza la idea que recogía de la *Metafisica* de Aristóteles y, en consonancia con la idea de “verdad” que comentábamos al comienzo de este apartado, concibe la poesía como alabanza de Dios, que es la fuente de la verdad<sup>49</sup>—idea que continuarán los escolásticos—, por lo que tampoco estos poetas merecerían la expulsión de la república platónica.

A lo largo de estas páginas hemos comprobado cómo Fernando de Vera elabora una reflexión teórica sobre la práctica del ejercicio poético, en la que, utilizando las autoridades de Platón y Cicerón, especialmente, reactualizadas en discursos como la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, u otros más cercanos a su tiempo, con particular atención al *Cisne de Apolo* de Carvallo, armoniza la valoración de los clásicos referente al *furor* y al talento natural del poeta, y la ajusta a un debate barroco marcado aún por las defensas de la oscuridad, que Vera remonta a los orígenes mismos de la poesía. Esa defensa del poeta como un ser superior coadyuva a la justificación del título mismo de su obra y al propósito de la misma, que no es otro que la dignificación del arte poético por encima de las demás artes y ciencias. Los articula a través de una serie de argumentos que, si bien presentes en otros discursos de defensa de la poesía anteriores y aun coetáneos a la redacción de este

que analizamos, presenta unos indicios de actualización que acercan el *Panegírico* a un espacio de originalidad como género y como discurso específico.

#### NOTAS

<sup>1</sup> En el ejemplar que se conserva en la B. P. Cáceres (RM/10364), y que perteneció al erudito Antonio Rodríguez-Moñino, aparece con anotación manuscrita realizada por alguno de sus propietarios el nombre del autor tanto en la portada (“Su Author Fernando de Vera”) como en el prólogo (“Fernando de Vera, Author dije”). En el siglo XVIII son varios los autores que atribuyen directamente la autoría a Fernando de Vera y Mendoza, entre ellos Nicolás Antonio (393) y Agustín de Montiano y Luyando (10).

<sup>2</sup> Fue Carmen Fernández-Daza Álvarez quien localizó su partida de bautismo, con fecha de diecinueve de agosto de 1599, la cual transcribe en su biografía sobre el conde de la Roca, titulada *El primer conde de la Roca* (49).

<sup>3</sup> Sobre este aspecto, relacionado con el posible origen converso de la familia materna de Fernando de Vera, véase Carmen Fernández-Daza Álvarez, (“Noticias” y *El primer conde*, 48-50).

<sup>4</sup> Es el propio Fernando de Vera quien manifiesta en el prólogo de la edición del *Panegírico por la poesía* que su obra había comenzado a imprimirse hacía seis años, mas—según él mismo confiesa en el prólogo—, “corrió fortuna en la imprenta, quizá por falta de tiempo;” mas también pudo ocurrir que el largo proceso judicial en el que se hallaba incurso a propósito del ejercicio de su profesión religiosa, que causaba en él enorme descontento, provocase que la publicación se postergara a tiempos mejores. Abandonado prácticamente por su padre, y recluido en contra de su voluntad en un convento de frailes agustinos, Fernando tuvo que esperar más de diez años para ver en letras de molde su *Panegírico*, cuando, ya reconciliado con su padre, y frustrado para siempre su deseo de verse liberado de los hábitos eclesiásticos, quizá albergó la idea de formar parte dentro del selecto círculo de amistades de aquel, y por ello dedicó su obra al propio conde-duque de Olivares—amigo íntimo del conde de la Roca— para conseguir su beneplácito.

<sup>5</sup> Pedro Ruiz Pérez profundiza en el estudio de dichas preceptivas y textos vindicativos a favor del ejercicio poético (“La poesía vindicada” y “Géneros y autores”).

<sup>6</sup> Porqueras Mayo recoge la fórmula “no sé qué,” presente, con ligeras variantes, en textos anteriores al *Panegírico por la poesía*, como los de Díaz Rengifo o Sánchez de Viana (“una cierta cosa”), y posteriores, como la *Declamación histórica y jurídica*

*en defensa de la poesía* (1670), de López de Cuéllar, quien utiliza exactamente esta fórmula y cita como fuente el emblema 4 de Alciato, quien, a su vez, debió recogerlo, como vemos, del escritor latino (*La teoría poética*, 62). Para un panorama más amplio del tópico, puede consultarse Alberto Porqueras Mayo, “El *no sé qué* en la Edad de Oro.”

<sup>7</sup> Pedro Ruiz Pérez destaca que, junto a esta triple condición de *ars, natura* y *exercitatio*, en los inicios del siglo XVII se añade un cuarto requisito: la adecuación al contexto mediante el sometimiento del poeta al “gusto” del público, ante el cual autores como Lope ya habían claudicado (*La rúbrica del poeta*, 63 y 83). Es en esta época cuando comienza la profesionalización del poeta y la relación de este con una economía de mercado, que lo obliga en muchos casos, para su continuación en el ejercicio de dicha profesión, a postrarse ante los gustos de un público que compra libros de poesía y, por tanto, evalúa a su autor y decide si garantiza o no su actividad.

<sup>8</sup> En el *Cisne de Apolo*, repitiendo las palabras de Badius Ascensius, se define al poeta como aquel “dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio” (77), y más adelante aclara que “en esa definición sólo se comprenderán los que por su natural y sin arte quisieron hacer versos, de los cuales hubo muchos, y aún hay en nuestra España, de donde vino a decir Demócrito que los oradores se hacen y los Poetas nacen, y a los tales agora dará esta definición, que verdaderamente no es de la arte, sino de la natural inclinación, la cual, aunque nos inclina el arte, no por eso es arte, ni tan cierta guía como la arte, aunque ayude a la arte, y la arte a la naturaleza” (Porqueras Mayo, *Cisne de Apolo*, 78-79). Esta idea del poeta como ser inspirado por la divinidad es una muestra del carácter teológico del *Cisne de Apolo*, obra que destila un tono religioso —o un “tufillo clerical,” en palabras de Porqueras Mayo—, acorde al sentimiento religioso del benedictino.

<sup>9</sup> Joaquín Roses Lozano señala, por encima de la influencia platónica en la doctrina del furor poético defendida por Carvallo, el peso que ejerció en él la investigación que acerca de los temperamentos realizó el doctor Juan Huarte de San Juan en su obra *Examen de ingenios para las ciencias*; Carvallo defendía que para el ejercicio del arte poética “es menester gran imaginativa” (97) y el doctor Huarte relacionó esa facultad imaginativa con el predominio del calor, dato que también se observa en Carvallo, de ahí la conexión con las ideas del doctor Huarte señaladas por Roses (“Sobre el ingenio” 39). Guillermo Serés señala que dicha doctrina del furor encuentra una justificación médica, como no podía ser de otra manera, en Huarte (el poeta, por su temperamento colérico, es capaz de salir fuera de sí, o de profetizar), por lo que prescinde del entusiasmo y el origen divino del poeta (91-92).

<sup>10</sup> En *Apología de Sócrates* 22bc: “(...) respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los

oráculos (...)” (*Diálogos* I, 21).

<sup>11</sup> Aristóteles y Horacio también desarrollaron la idea en sus respectivas Poéticas: para Aristóteles la poesía es propia de un “exaltado” (*Poética*, XVII, 1455a) y Horacio refiere que Demócrito excluía del Helicón a los poetas sensatos (*Ars Poética*, 295-98), aunque después señala la complementariedad entre genio y arte.

<sup>12</sup> Vera sigue las teorías de Pitágoras —al que cita en el período octavo— y establece un paralelismo entre música y poesía en tanto que ambas purifican el alma y sirven como medicina del cuerpo.

<sup>13</sup> Son palabras tomadas nuevamente del *Pro Archia* (VIII, 18) de Cicerón; cfr. *Panegírico por la poesía* (14v).

<sup>14</sup> Para Curtius, el primero en rebatir la teoría divinizante fue Giovannino de Mantua (a principios del siglo XIV), quien censuró la tesis que defendía que la poesía es una segunda teología y un arte divino, y que había sido readoptada por un contemporáneo suyo, Albertino Mussato (Curtius 307-08).

<sup>15</sup> Aunque Aristóteles se hace eco del refrán según el cual “los poetas dicen muchas mentiras” (*Metafísica*, 983a, 3), es el primero que calificará a los poetas como teólogos, en cuanto meditan en torno a los primeros dioses del mundo griego: “Hay, por lo demás, quienes piensan que también los más antiguos, los que teologizaron por vez primera y mucho antes de la generación actual, tuvieron una idea así acerca de la naturaleza: en efecto, hicieron progenitores de todas las cosas a Océano y Tetis, y <dijeron> que los dioses juran por el agua, la llamada «Estigia» por ellos [los poetas]. Ahora bien, lo más antiguo es lo más digno de estima y lo más digno de estima es, a su vez, aquello por lo cual se jura” (69).

<sup>16</sup> Vera y Mendoza 35. En nota al margen, Vera da como fuente el *Libro de Job*, 38, 4-7, donde se contienen las aclamaciones o himnos entonados por los “hijos de Dios” tras la creación del universo. Curtius cita como fuente a Justino, quien afirmaba que “[las fábulas de los poetas] se inventaron por obra de los espíritus malos para engañar y extraviar al género humano” (773).

<sup>17</sup> Para Boccaccio “algunas cosas parecen oscuras, aunque sean clarísimas, por el defecto de quien las contempla” (832). En Carvallo se aprecia claramente esa correspondencia en cuanto a la oscuridad entre la poesía y las sagradas letras: “que como dice Ascensio (...) en hablar obscuramente los poetas imitan a los santos profetas. Y así en su definición se dijo que imitaban el divino artificio, de todo lo cual consta el raro ingenio que para fabricar estos artificios y máquinas es menester” (123). Sobre este particular, Joaquín Roses Lozano destaca que “el primer ejercicio apologetico del estilo oscuro de un texto lo encontramos en las opiniones de San Agustín sobre las Sagradas Escrituras, cuya oscuridad viene exigida por la necesidad de que los profundos conocimientos que encierran permanezcan velados al vulgo” (*Una poética de la oscuridad*, 69).

<sup>18</sup> Los versos 361-362 del *Ars poetica* de Horacio (“Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes”).

<sup>19</sup> “Demás que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego,

pues no se han de dar las perlas preciosas a los animales de cerda” (Góngora 343).

<sup>20</sup> Para una conexión del mundo griego con una primitiva estética filosófica en términos de belleza, y su asimilación con lo útil y lo justo, puede consultarse la obra de Adolfo Colombres (183 y ss).

<sup>21</sup> Frente a la poética, que tendría como objeto de estudio las artes, la estética –término y concepto mucho más modernos, fundados por Alexander Gottlieb Baumgarten en el siglo XVIII–, fijará sus límites, siguiendo las directrices trazadas por Kant, en la percepción, subjetiva, de la belleza de la creación artística, y tratará de reflexionar en torno a las emociones estéticas que dimanan de la contemplación de la obra de arte. La “Estética trascendental” de Kant disocia la sensibilidad del entendimiento, y concibe aquella como una intuición *a priori*.

<sup>22</sup> Ni poetas ni pintores tenían cabida en la República diseñada por Platón, en cuanto exponentes de artes imitativas de la realidad: Platón calificaba al pintor como un artesano, pues, al igual que un carpintero, también hacía una cama, aunque en apariencia. Julián Gállego (*El pintor*) analiza la transformación que experimenta este artesano a medida que aumenta su consideración social, pasando a ser un artista en la nueva concepción renacentista del arte.

<sup>23</sup> La idea de que la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda procede del poeta griego Simónides de Ceos, en el siglo V a. C., y será el origen del famoso tópico horaciano *ut pictura poesis*.

<sup>24</sup> Según Pevsner esta era la finalidad de cualquier obra artística; conforme a su defensa de que el arte se alimenta de impresiones, y su negación de la belleza en cuanto medida estética, se configuraba la obra dominada por una dualidad de sujetos: los activos, creadores de la obra de arte, y los pasivos, receptores de la misma.

<sup>25</sup> En dicho error interpretativo insiste Aurora Egido (164-97), donde cita las poéticas que asimilan el binomio que comentamos. Para un estudio de la relación histórica entre poesía y pintura puede consultarse la obra de Peter Standish.

<sup>26</sup> Pedro Ruiz Pérez reitera la exaltación de la dignificación de la pintura por parte de los propios artistas para elevarla a rango de saber liberal, y lo ejemplifica con la puesta en escena que hace Velázquez al representarse en *Las meninas* portando los instrumentos de trabajo que le darán la inmortalidad (*La rúbrica del poeta*, 20).

<sup>27</sup> Francisco Calvo Serraller subraya la escasa atención que han merecido los tratados doctrinales sobre pintura por parte de nuestra historia del arte, hecho que intenta paliar con una muestra antológica en la que incluye textos de Gutiérrez de los Ríos, Juan de Jáuregui, Francisco Pacheco o Vicente Carducho, entre otros.

<sup>28</sup> El episodio del rey Abgaro y su milagrosa sanación había sido ya recogida por Evagrio, san Efrén Diácono, Eusebio, César Baronio y Juan Damasceno, entre otros, los cuales tomaron a su vez como fuente algunos capítulos de los Evangelios (*Mateo 4, Marcos 1 y Lucas 5*) que testificaban la fama adquirida por Jesús tras diversos milagros próximos a Siria.

<sup>29</sup> La anécdota, no obstante, nos ha llegado ligada a su obra escultórica: según la leyenda, el papa, como muestra de admiración hacia el artista, le sujetaba el

espejo para que tallara su propia imagen en el rostro del *David* (1623-1624, Roma, Galleria Borghese).

<sup>30</sup> Para Antonio Sánchez Jiménez, idéntico origen clásico e intención moral se encuentran en otros pasajes de Lope, como los contenidos en *Las burlas de amor*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La pastoral de Jacinta*, además de los ya apuntados por Dámaso Alonso como la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, las *Rimas* y *La Filomena* (Vega 46-63); dicho autor trata extensamente esta inclusión del bodegón en la literatura en el capítulo IV (“El poder del mercado: Lope de Vega y el bodegón”), de su reciente libro *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* (231-74). Enrica Cancelliere destaca el papel de lo visual como esquema compositivo de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, así como la proyección en el texto de imágenes propias de los cuadros y los géneros pictóricos. Soledad Arredondo Sirodey señala la presencia de bodegones literarios en otras obras del Barroco. Para Pacheco, la pintura bodegonista era un género perfectamente digno en tanto que imitaba a la perfección la naturaleza; esta unas veces aparecía de forma ordenada, como en las representaciones *banketjes* de Clara Peeters (h. 1590-1649), y otras veces de forma caótica como en Van Utrecht (1599-1652), pero en ambos casos se perseguía un juego de engaños de los sentidos que sería muy del gusto del incipiente Barroco.

<sup>31</sup> Jonathan Brown señala al cordobés Pablo de Céspedes como el iniciador de la reflexión en torno a otro de los motivos que ennoblecerán la pintura: el pintor erudito (62). Para un estudio de este autor y su relación con los círculos intelectuales y humanistas de su época puede consultarse la obra de Jesús Rubio Lapaz. F. Calvo Serraller destaca la importancia de sus escritos sobre pintura (*Poema de la Pintura, Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, de 1604, entre otros), en los que se sistematizan las ideas de su amigo Federico Zuccaro, autor de *L'idea d'escultori, pittori e architetti*, publicado en 1607 y uno de los teóricos más destacados del manierismo (37). Para J. Gállego, pintura y poesía eran “equivalentes para un espectador culto del Siglo de Oro,” y pone como ejemplo el soneto de Lope de Vega “Que no es hombre el que no hace bien a nadie,” contenido en *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, donde el poeta hace el oficio del pintor, y viceversa: “Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos” (Julián Gállego, *Visión y símbolos*, 153-54). Las bibliotecas de aristócratas se convertían con frecuencia en auténticos museos que, además de libros, albergaban diversos objetos, entre los que se contenían numerosas pinturas; así, Sagrario López Poza pone el ejemplo de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado (que albergaba alrededor de nueve mil tomos, de los cuales 617 eran de poesía), a cuya muerte su viuda mandó al tribunal de la Santa Inquisición unas pinturas para la obtención de un permiso para la exhibición en su casa, entre las que se encontraba *Los siete pecados capitales* de El Bosco y que, como es obvio, no volvió a contemplar por mucho que imploró a los del Santo Oficio que se lo devolvieran (34). También destacadas pinacotecas contenían importantes colecciones de libros; valga como ejemplo la del archiduque

Leopoldo Guillermo de Austria, en la que junto a su espectacular colección de pinturas (superior a los 1400 cuadros), divulgadas para la posteridad por el pincel de David Teniers, también contenían una abundante colección de libros.

<sup>32</sup> V. Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), primer tratado sobre teoría de la pintura publicado en España. Pedro Ruiz Pérez ha destacado el hecho de que Carducho pudiera haberse aprovechado de las ideas que más tarde aparecerían en el *Arte de la Pintura* de Pacheco, cuyos materiales ya circulaban en copias manuscritas (*La Biblioteca*, 226). A propósito del tratado de Pacheco, Ignacio García Aguilar destaca su aportación tanto a la defensa de la pintura como a la reivindicación del arte poético a través del ofrecimiento al lector de uno de los repertorios de cultivadores de la poesía (en unos casos poetas y en otros meros allegados al género) (“Varones nobles,” 296).

<sup>33</sup> Remite al tópico contenido en *De gloria Atheniensium*, 347 a-c de que la pintura habla en la poesía y la pintura calla en la pintura (“picturam esse poesim tacetem, poesim picturum loquentem”).

<sup>34</sup> Lope también señala algunos poetas que destacaron por sus cualidades artísticas; así, cita a Jáuregui (“divida su laurel en dos laureles”) o Francisco Pacheco (“igualen con la tabla verso y prosa”); en *Laurel de Apolo*, silva segunda.

<sup>35</sup> En su *Discurso sobre la dignidad humana* (1494), considerado como manifiesto del humanismo renacentista, Pico Della Mirandola exalta el ser humano y sus posibilidades; una de ellas es la capacidad de mimetismo, que ahora es valorada, en oposición a la postura platónica. Eugenio Triás destaca que lo que antes era contemplado como una limitación ahora se convierte —según las razones aducidas por Pico— en una virtud, que conlleva la incorporación del artista a la ciudad (80).

<sup>36</sup> La traducción de su obra, *De Reyno y de la institución del que ha de reynar* fue publicada en España en 1591. La consideración de la poesía como ciencia es un debate que aparece esbozado en el *Quijote* (véase el capítulo XVI de la segunda parte, en la conversación que mantiene don Diego de Miranda y don Quijote acerca de la poesía: “halle tan embebido en la de la poesía (si es que se puede llamar ciencia), que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes”) y otras obras de Cervantes (el Licenciado Vidriera “admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla”) y se proyectó en la teoría literaria renacentista. Algunas de las poéticas contemporáneas defendían este poder unificador de la poesía, que englobaba las demás ciencias; así lo expresaba Luis Alfonso de Carvallo: “la poesía comprende en sí todas las otras facultades, artes y ciencias, porque todos pueden ser materia desta” (138).

<sup>37</sup> Domínguez Caparrós restringe la confrontación entre poesía y filosofía a un enfrentamiento que Diógenes Laercio trazó en sus *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* (siglo III), entre los cuales se encontraban algunos poetas (Epiménides, Timón, Menipo o Crates de Tebas). Los filósofos pretendían imitar a los poetas porque estos estaban inspirados por la divinidad, disputándose ambos

la base del saber (29-32).

<sup>38</sup> Para Estrabón “la poesía es una especie de primera manifestación de la filosofía (...) que desde jóvenes nos introduce en la vida y nos enseña caracteres, experiencias y acciones siempre con placer (...). Por esto las ciudades de los griegos educan a los niños ante todo mediante la poesía, no ya en aras del goce de su espíritu sin más, sino de su sensatez” (*Geografía*, I 1, 10 y I 2, 3. 1991: 224 y 248-49).

<sup>39</sup> Esta idea será tomada por la poesía mística; en concreto la encontramos en la oda “A Francisco Salinas”, de fray Luis de León, donde el alma, en su ascenso hacia el cielo es acompañada por las notas de la música del maestro Salinas, traspasa el cielo y llega hasta la “alta esfera” o paraíso de los justos, donde entra en contacto con la “fuente” de todas las músicas, esto es, la emitida por los astros y que produce el “son sagrado” gobernado por Dios. La doctrina pitagórica del origen divino de la música se enlaza así con la del “entusiasmo” del poeta inspirado, estudiada en el primer apartado de este artículo (Gil 177).

<sup>40</sup> Sobre la identificación de la poesía como medicina de los ánimos, y su proyección en un caso concreto (el del médico y poeta cordobés Enrique Vaca de Alfaro) puede consultarse el artículo de Pedro Ruiz Pérez, “Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*” (en prensa).

<sup>41</sup> José Pardo Tomás analiza el conflicto de esta ciencia con la censura, y calcula que fueron casi trescientas obras de medicina las que entraron en conflicto con el Santo Oficio, la mayoría de las cuales aparecieron en el *Índice* de Zapata de 1632 como obras *donec prodeat expurgatio*, esto es, prohibidas hasta su correspondiente expurgación, cosa que raramente se llegaba a hacer, quedando, por tanto, vetada su lectura a la espera de la publicación de un nuevo índice. La mayoría de estos tratados —señala el autor— eran obras de médicos humanistas de final del siglo XV y del siglo XVI. Para un estudio en profundidad sobre esta conflictiva relación, véase los distintos estudios de José Pardo Tomás, y en concreto su obra *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*.

<sup>42</sup> Para Alfonso Sánchez Vázquez, la expulsión de los poetas de la *polis* se funda en el efecto seductor que provoca la poesía, que aparta a los hombres de la contemplación de las Ideas, esto es, de la verdad (23).

<sup>43</sup> Para Gérard Genette, Platón rechaza especialmente la poesía lírica o poesía no representativa; *vid.* “Géneros, tipos, modos” (Garrido Gallardo 189).

<sup>44</sup> Aunque esta preceptiva de Francisco Cascales ya estaba acabada en 1604, no se publicó hasta 1617, de ahí que la influencia que ejerció sobre la obra de Vera fue mínima, o quizá inexistente, ya que el *Panegírico por la poesía* estaba prácticamente finalizado hacia 1616.

<sup>45</sup> G. Boccaccio destacaba este hecho en el capítulo XIX de la *Genealogía de los dioses paganos* (“De ningún modo todos los poetas deben ser arrojados de las ciudades según el mandato de Platón”).

<sup>46</sup> Las profundas transformaciones políticas, económicas, sociales, mentales, estéticas, religiosas, etc., que se encuentran en la raíz del Renacimiento y que se oponen al oscurantismo medieval, tal y como definió el historiador suizo Jacob

Burkhardt el Humanismo (en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Zeus, 1968), y que tienen su fundamento en el tránsito del feudalismo medieval al capitalismo renacentista, están en la base del renacimiento de la tragedia en España en el siglo XVI, y su pervivencia durante el XVII. Sobre este particular puede consultarse la obra de María Rosa Álvarez Sellers.

<sup>47</sup> Para Carvalho, sin embargo, no era sino una manifestación única de lo *dulce*: “Cosa que cierto me parece más de entretenimiento que de provecho la comedia, y donde más se destruyen que se reforman las costumbres, pues en ellas se pierde el tiempo que podían emplear en otras cosas, y se dan los hombres al ocio y pasatiempo” (263). Por su parte, Cervantes critica el giro que había dado el género hacia lo disparatado, “porque así las quiere el vulgo” –en clara referencia a Lope de Vega–, en oposición a las comedias antiguas (véase cap. XLVIII de la primera parte de *El Quijote*); en ello incide en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), donde, ofendido por unas palabras de un autor que había afirmado que de su verso no podía esperarse nada, se dirige al lector con estas palabras: “Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen” (56).

<sup>48</sup> En el *Ars Poetica* Horacio afirmaba que “la Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses” (vv. 82-83).

<sup>49</sup> Un siglo más tarde de la publicación del *Panegírico por la poesía*, el filósofo napolitano Giambattista Vico –que había leído a Aristóteles y a san Agustín–, desde su racionalismo ilustrado calificará en su *Scienza nuova* (1725) a estos primeros poetas teólogos como “hombres vulgares .... que fantasearon sobre las deidades” (47).

## OBRAS CITADAS

- Álvarez Sellers, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Vol. 2. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*. Tomus Primus. Matriti: apud Joachimum de Ibarra, 1783.
- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2000.
- . *Política*, VII. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 2000.
- Arredondo Sirodey, Soledad. “El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro.” *Anales de Historia del Arte*, núm. extr. 1 (2008): 151-69.
- Artes poéticas*. Aristóteles / Horacio. Ed. Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- Barreda, Francisco de. *El mejor principe Traiano Avgvsto. Su Filosofia Politica, Moral, y Economica; deducida y traduzida del Panegyrico de Plinio, ilustrado con margenes y discursos*. Madrid: viuda de Cosme Delgado, 1622.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1860.
- Boccaccio, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. Ma Consuelo Álvarez y Rosa Ma Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona: Zeus, 1968.
- Calvo Serraller, Francisco. *La teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Cancelliere, Enrica. *Góngora: itinerarios de la visión*. Trad. Rafael Bonilla y Linda Garossi. Córdoba: Diputación, 2006.
- Carducho, Vicente. *Dialogos de la pintvra, su defensa, origen, esse[n]cia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1991.
- . *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Ed. Florencio Sevilla. Madrid: Castalia, 2001.
- Cicerón. *El orador*. Trad. Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. Madrid: CSIC, 1992.
- . *Sobre el orador*. Trad. José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2002.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. 1. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955 [2ª reimp. 1976].
- Domínguez Caparrós, José. *Orígenes del discurso literario. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos, 1993.
- Egido, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. “Los procesos de canonización en la preceptiva literaria renacentista”. Grupo P.A.S.O. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad, 2005. 97-139.
- Estrabón. *Geografía*. Trad. J. L. García Ramón y J. García Blanco. Madrid: Gredos, 1991.
- Fernández-Daza Álvarez, Carmen. “Noticias inéditas de la vida de fray Fernando de Vera y Mendoza” *Revista de Estudios Extremeños* 50.1 (1994): 87-105.
- . *El primer conde de la Roca*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1995.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial, 1995.
- García Aguilar, Ignacio. “Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro”. Grupo P.A.S.O. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad, 2005. 285-316.
- García Berrio, Antonio. “Historia de un abuso interpretativo «ut pictura poesis».” *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad, 1976. 291-307

- . *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en España*. Madrid: Cupsa, 1977.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.
- Gil, Luis. *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Góngora, Luis de. *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia didáctica, 1986.
- Gregoire, Pierre. *Syntaxes artes mirabilis in libros Septem. Comentaria in prolegomena syntaxeon mirabilis artis*. vol. 2. Venetiis: Ex officina Damián Zenarii, 1586.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- López Poza, Sagrario. “La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII”. Grupo P.A.S.O. *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad, 2010. 19-48.
- Marcial. *Epigramas*. vol. 1. Trad. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 2001.
- Montiano y Luyando, Agustín. *Discurso II sobre las tragedias españolas*. Madrid: imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1753.
- Moreno de Vargas, Bernabé. *Historia de la ciudad de Mérida*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1633.
- Pardo Tomás, José. *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: C.S.I.C., 1991.
- Pineda, Juan de. *Primera parte de los treynta y cinco dialogos familiares de la agricultura Cristiana*. Salamanca: Pedro de Adurça y Diego López, 1589.
- Platón. *Diálogos I*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid: Gredos, 2000.
- . *Diálogos IV, República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2000.
- Plutarco. *Moralia*. Trad. Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos, 2000.
- Porcheras Mayo, Alberto. “El no sé qué en la Edad de Oro española”. *Romanisches Forschungen*, LXXVIII (1966): 314-37.
- . *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill Libros, 1989.
- Rico García, José Manuel. “La perfecta idea de la altísima poesía”. *Las*

- ideas estéticas de Juan de Jáuregu*. Sevilla: Diputación, 2001.
- Roses Lozano, Joaquín. “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora.” *Criticón* 49 (1990): 31-49.
- . *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*. Madrid: Tàmesis, 1994.
- Rubio Lapaz, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada: Universidad, 1993.
- Ruiz Pérez, Pedro. *La Biblioteca de Velázquez*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1999.
- . “La poesía vindicada: defensas de la lírica en el siglo XVI”. Grupo P.A.S.O. *El canon poético en el siglo XVI*. Dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad, 2008. 177-213.
- . *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad, 2009.
- . “Géneros y autores: el giro en la cuestión de la poesía”. Grupo P.A.S.O. *El canon poético en el siglo XVII*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad, 2010. 269-303.
- . “Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*” (en prensa).
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1971.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Sánchez Vázquez, Alfonso. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2005.
- Standish, Peter. *Línea y color: desde la pintura a la poesía*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Vega, Lope de. *Isidro*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2010.
- [Vera y Mendoza. Fernando de]. *Panegyrico por la poesia*. Montilla: Manuel de Payua, 1627.
- Vico, Giambattista. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.