

POETICA DE JUAN DE ESPINOSA MEDRANO EN EL APOLOGETICO EN FAVOR DE D. LUIS DE GONGORA

Eduardo Hopkins

Dentro de los documentos que forman parte de la polémica literaria producida a raíz de la publicación del *Polifemo* y de la *Soledad Primera* de Don Luis de Góngora, existe una *Apología . . . por una décima del autor de las Soledades*, escrita entre 1614 y 1616, y atribuida a Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute¹. Dicho escrito responde a un ataque dirigido contra Don Luis por Juan de Jáuregui al final de su célebre *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo* (c. 1614).

La objeción de Jáuregui fue motivada por el uso del término “apología” con el sentido de “censura” en la siguiente décima de Góngora:

Por la estafeta he savido
que me han apologizado:
y a fe de Poeta honrrado,
aunque no bien entendido,
que estoy muy agradecido
a su ignorancia tan crassa,
.....

Jáuregui opinaba que el segundo verso atentaba contra el significado de “apología” que era “tanto como defensa o excusación”². De esta forma halla razones para otorgar al poeta el calificativo de ignorante.

La defensa que se hace en el texto atribuido a Fernández de Córdoba, aclara que Góngora “usó industriosamente de *apologar* o *apologizar*, deducido, no del nombre *apología*, sino del verbo *apologo*, -as. . . Son sus significados diversos, pero diversísimos todos del de *apología*, pues quiere decir ‘notar con afrentosas palabras, acusar, repudiar, desechar, echar por ahí’ ”³. Planteado el sentido anti-tético de los términos latinos *apología*, -ae (s. fem.: defensa, justificación) y *apogo*, as (v. tr.: rechazar, repeler), Fernández de Córdoba procede a demostrar el

1. Eunice Joiner Gates: *Documentos gongorinos*. México, El Colegio de México, 1960, pp. 71-72.

2. *Ibid.*, p. 140.

3. *Ibid.*, p. 147.

uso de esta última expresión a través del ejemplo singular de Séneca. El autor trae, como un testimonio más, el caso del verbo griego *apolégō*, entre cuyos significados se incluye el de “repudio, repello, detrecto”. Con tales observaciones queda, finalmente, especificada la rectitud significativa del verso cuestionado por Jáuregui.

Los dos conceptos a que hemos hecho referencia, el de ataque y el de defensa, portadores de una relativa oposición de sentido —pues en el fondo se encuentran muy próximos—, surgen integrados en un solo vocablo por obra del peruano Juan de Espinosa Medrano en su notable *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España: contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués* . . .⁴. Examinando el título que hemos transcrito en parte, puede observarse la doble dirección que sigue la denominación “apologético”. Esta duplicidad ha sido registrada manifiestamente, por un lado, en la indicación “en favor de” (sentido que corresponde al del sustantivo latino *apología*, -ae) y, de otra parte, en la voz “contra” (en relación con el verbo latino *apologō*, as).

Dicha conjunción de significados obedece a una consciente intención de El Lunarejo, pues en el ya mencionado título de su obra sintetiza el contenido y la organización general de la misma. En cuanto al contenido, ya que se trata de una elocuentísima alabanza en pro del vate cordobés, rematada, por ejemplo, al final con frases de tanta calidez como: “Salve tú, Divino Poeta, Espíritu bizarro, Cisne dulcísimo. Vive a pesar de la emulación; pues duras a despecho de la mortalidad. Coronen el sagrado mármol de tus cenizas los más hermosos lirios del Helicón [. . .]⁵. A ello se agrega el sagaz ataque contra Faria que, para muestra, se inicia como sigue: “No sé qué Furia se apoderó de Manuel de Faria y Sousa, para que de Comentador de Camoens se pasase a Ladrador de Góngora: pudiera este hidalgo correr su estadio, y proseguir su estudio sin enturbiar con polvo tan ruin el honrado sudor de su fatiga [. . .] Vituperar las Musas de Góngora, no es comentar la Lusiada de Camoens, morder para pulir, beneficio es de lima; morder por sólo roer, hazaña será de perro”⁶.

La voluntad significativa puesta en el título de la obra se aprecia, con respecto a la estructuración del texto, cuando El Lunarejo entretiene el elogio sin reservas a su poeta, con el directo vituperio contra Faria. Censura ésta teñida de sátira ingeniosa, que no es más que otra manera, subterránea, de ensalzar a Góngora.

En último término, esta configuración o entramado de elementos opuestos —loa, en un extremo; sátira, en el otro— que se sustenta en un tratamiento erudito, culmina erigiéndose como una sola gran alabanza hacia el poeta admirado.

Desde el punto de vista de la retórica, la cuestión acerca del doble sentido del vocablo *apologético* en la obra de Espinosa Medrano puede formularse de la siguiente manera: el libro de El Lunarejo estaría clasificado dentro de uno de los tres géneros de la retórica: el género demostrativo, cuyo objeto es la alabanza y

4. Lima, Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, 1662.

5. *Ibid.*, XII, 124.

6. *Ibid.*, I, 2.

el vituperio⁷. El conocimiento (*cognitio*) del objeto, presupuesto de la valoración (*aestimatio*), es efectuado por el autor con respecto a Góngora y a Faria. Ambos son sometidos luego, respectivamente, a la acción de lo que Heinrich Lausberg denomina “categorías de la *aestimatio*, es decir, *laus* y *vituperatio*”⁸. Con lo cual la orientación total del *Apologético* de Espinosa queda delimitada entre los conceptos integrados de *laus*, en lo que se refiere a Góngora, y *vituperatio*, con relación a Faria.

De la admiración y de la indignación surge el *Apologético* de Espinosa Medrano poniendo en juego un importante caudal de ideas acerca de la creación literaria, que estructuran, de manera no explícita, una poética. A continuación, examinaremos algunas de las más importantes concepciones de El Lunarejo en su tratamiento del tema de lo poético⁹.

Para Espinosa el genio creador es inimitable y así lo afirma parafraseando a Quintiliano: “lo sumo, lo grande, lo superior de los Oradores o Poetas, nunca se puede imitar, como el ingenio, la invención, el vigor, la facilidad, y todo lo que nos enseña el Arte; algo tiene, empero común, y mediocre la elocuencia grande, y esto sólo se os permite, que remedéis”¹⁰. Imitar, remedar, tiene aquí el sentido de técnica docente, de entrenamiento. En la retórica clásica “toda *ars* es susceptible [. . .] de ser enseñada [. . .] y aprendida [. . .] y ello por intermedio de las reglas [. . .] de la *ars* respectiva”¹¹. Uno de los mecanismos de este aprendizaje es, precisamente, la *imitación*¹².

Habría, en opinión de Espinosa Medrano, sólo un aspecto posible de imitación que sería aquello que de “común y mediocre” tiene la elocuencia grande”. Dicho más específicamente, existen “dos porciones en el estilo: una, hija de la Naturaleza, que no se alcanza; y otra, parto del Arte, que se consigue”¹³. Puede apreciarse como el autor asume el tópico retórico que contrapone naturaleza (talento natural) y arte (conjunto de reglas). Estilísticamente se expresa esta oposición en la polarización hija/parto, lo que nos conduce a la pareja facilidad/dificultad debido a que “hija” alude directamente a *lo producido*, en cambio, tratándose de “parto” se incide en el *proceso*. La selección estilística remarca lo que el arte implica de sufrimiento, trabajo (parto), en contraste con la facilidad creativa del talento natural.

7. M. Fabio Quintiliano: *Instituciones Oratorias*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, S.A., 1942, Lib. III, cap. VII.

8. *Manual de Retórica Literaria*, t. I, p. 68.

9. Nos proponemos esbozar aquí ciertas proposiciones, a manera de adelanto de un trabajo de investigación que estamos realizando sobre el particular.

10. VIII, 64.

11. Lausberg: op. cit., t. I, pp. 61-62.

12. “Como complemento básico de la *ars* tanto en la *exercitatio* [‘juego que corresponde a la *ars*; ‘ejercicio del saber adquirido’] como en el caso auténtico [o sea, la ‘ocupación seria’ como opuesta al juego o ‘ejercicio’] aparece la *imitación* [. . .], la cual consiste en la imitación de los modelos acabados [. . .] de la *ars* [. . .]”. Lausberg: op. cit., t. I, p. 63.

13. VIII, p. 64.

Continuando con el desarrollo de este tópico, Espinosa insistirá en la eficacia de la conjunción de naturaleza y arte en el creador: “Dar a logro el talento de la naturaleza si le adelanta el arte, y la duplica la cultura, tenemos por usura hidalga, y por la más segura [. . .]”¹⁴. Lausberg, resumiendo esta concepción retórica, nos proporciona ciertos antecedentes que aclaran la posición de Espinosa:

Una obra [. . .] que no se ciñe al curso natural del acontecer (*physis*) no puede tampoco realizarse plenamente sin el concurso de la *physis*: se trata entonces simplemente de dirigir conforme a un plan el concurso de la naturaleza. La posibilidad natural de la acción es la condición previa para el desarrollo de la *tejné* [arte] a través de los tres estadios sucesivos encarnados en la [. . .] [inexperiencia, azar, experiencia].

Es de esta forma como “la acción ejecutada por el hombre conforme a un plan entraña, pues, por su parte como condición previa la posibilidad natural de esa acción en el hombre: el hombre tiene que traer consigo los presupuestos naturales, la aptitud natural [. . .] para esa acción”¹⁵. Es decir que “a pesar de su capacidad para ser aprendida toda *ars* [. . .] presupone una aptitud o disposición natural [. . .] en el aprendiz”¹⁶.

Para comprender la posición de Espinosa Medrano respecto al problema del genio poético no basta con remitirnos a la retórica clásica. Es indispensable hacerse cargo de un concepto fundamental en el siglo XVII, el cual, procediendo de la teoría artística europea, fue incorporado en la poética. Se trata de la doctrina neoplatónica de la *Idea*, del *disegno* (“palabra mágica –según Arnold Hauser– de toda la teoría manierista”)¹⁷.

De acuerdo con Erwin Panofsky¹⁸, “la idea platónica sufrirá una secularización en el siglo XVI, es decir se convertirá en una potencia ‘humana’. Una obra de arte es el resultado de una idea del artista, no una copia de la naturaleza. Ideas son representaciones o intuiciones que tienen su asiento en el espíritu humano, si bien como ‘reflejo’ divino”. El desenvolvimiento de esta concepción va asumiendo posiciones predominantes, como afirma Ernst Robert Curtius: “en la segunda edición de las *Vidas* de Vasari, la ‘idea’ todavía aparece mencionada en forma accidental e irreflexiva; pero más tarde, una vez elaborada sistemáticamente, determinará la teoría del arte llamado ‘manierismo’, expresada en el *Trattato dell’arte della pittura* (1584) de Giovanni Paolo Lomazzo y en la *Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti* (1607) de Federico Zuccari”¹⁹.

14. Loc. cit.

15. Op. cit., t. I, pp. 59-60.

16. *Ibid.*, p. 62.

17. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1968, t. II, p. 49.

18. Citado por Gustav René Hocke: *El manierismo en el arte*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 81.

19. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1955, t. II, p. 778.

Nos interesan especialmente los postulados de Zuccari. Para él las ideas adoptan tres diferentes maneras de existencia: en el espíritu de Dios, en el de los ángeles y, finalmente, en el espíritu del hombre. Zuccari, quien se dirige a un público de artistas, transforma la palabra *idea* en una frase más sugestiva: *diseño interno*²⁰.

Según la exposición que realiza Gustav René Hocke acerca de la teoría de Zuccari,

[. . .] primeramente surge “en nuestro espíritu un concepto”, [. . .] una “representación ideal”, un *Disegno Interno*, pasando luego a la realización, al *Disegno Esterno*. El *Disegno Interno* va a ser comparado con un espejo, que fuese a la vez “representación y objeto de la visión”: las ideas platónicas son un *Disegno Divino Interno*, mientras que Dios es “espejo de sí mismo”. Dios crea cosas “naturales”, el artista “artificiales”. La fantasía humana forma —como en sueño y al igual que Dios— “nuevas especies y nuevas cosas”. La imagen espiritual del artista tiene, pues, fuerza demiúrgica. La mera imitación de la naturaleza aparece como una copia de otra copia. Mientras que el “diseño interior”, la divina reproducción de todas las cosas, es la “forma expresiva de nuestra alma”, será el “diseño exterior”, en principio una mera apariencia (en principio y posiblemente), pues sólo lo “inobjetivo”, es decir: contorno, línea, configuración de la “representación de una cosa real”²¹.

Las tesis acerca del arte en la teoría italiana tuvieron gran importancia en España. Curtius dice, al respecto, que “La teoría española del arte se inspiró, sin lugar a dudas, en la italiana; son frecuentes las menciones de Vasari, Lomazzo, Zuccari, y las obras teóricas adoptan series enteras de argumentos, hasta de los primeros autores que trataron la materia”²². Y cuando estudia a Pedro Calderón de la Barca y sus concepciones sobre el arte, Curtius anota que el dramaturgo español adhiere a la teoría artística de la Idea: “Calderón concibe la creación —platónicamente— como calco de una idea preexistente [. . .]”²³.

Marcelino Menéndez Pelayo, en su comentario de las anotaciones que hiciera Fernando de Herrera a las obras de Garcilaso de la Vega, reproduce un pasaje del poeta y crítico sevillano que interesa como exponente de la presencia en España de la teoría artística de la idea:

[. . .] como aquel grande artífice, cuando labró la figura de Júpiter o la de Minerva, no contemplaba otra de que imitase y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en que, mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza della, así conviene que siga el poeta la idea del

20. Anthony Blunt: *La théorie des arts en Italie de 1450 a 1600*, París, Gallimard, 1966, pp. 226-227.

21. Op. cit., pp. 89-90.

22. Op. cit., t. II, p. 778.

23. Ibid., p. 780.

entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar della lo más hermoso y excelente²⁴.

En la misma dirección, de otra parte, el Padre Juan Eusebio Nieremberg a través de su *Tratado de la Hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas perfecciones del ser divino* (1641), apoyándose en el neoplatónico italiano Marsilio Ficino, se enfrenta también al problema de la idea:

[. . .] no hay duda sino que la hermosura de las cosas artificiales está más hermosa en el entendimiento del artífice que en la obra ejecutada, que no puede exceder a la perfección de su idea y forma ejemplar; y así dijo Marsilio Ficino: “La hermosura en el entendimiento y en su forma, es más excelente que no en la obra de arte: añadido que aun es más poderosa, porque en la obra está derramada, mas en el entendimiento unida²⁵.

Cuando Espinosa Medrano defiende al genio inimitable que ve en Góngora acude no sólo a conceptos de la antigua retórica, sino que, además, se basa en términos modernos, contemporáneos suyos, como los involucrados en la teoría de la idea en el arte:

Suele atreverse el pincel a copiar una perfecta, y absolutísima pintura, y resistiéndose el original, rebatiendo conatos, y esgrimiendo primores, turba el Artífice, tanto que mientras más trabaja, por trasuntar la idea con bizarría, empeoran las porfías el trabajo con desaire. Así las imitaciones, que acometen al ejemplar de aquella Poesía, resbalan del original, y desmienten con el despeño sus esforzamientos²⁶.

Es de observar en este pasaje la presencia de voces procedentes de las artes plásticas (pincel, pintura), las cuales acentúan la vinculación del texto con el concepto de la idea artística. En otro lugar Espinosa insiste en lo anterior e inserta el vocablo pictórico “diseño”: “[Paravicino] quiso imitar con los pinceles de todo su caudal aquella Idea; y no pudo arribar más que a la hazaña de haberle con los diseños dado algún aire”²⁷. Finalmente, dirá con ironía que “cuando sea muy bien lograda la imitación, junto a las vivezas de la Idea; no sólo descubre la memoria, pero aun la monería”²⁸.

Depende igualmente de la conceptualización neoplatónica de la idea el siguiente argumento en favor de lo inimitable del genio:

Confesamos que aquel peregrino ingenio tan soberamente [sic] abstraído del vulgo, fue inimitable, o se deja remedar poco, y con dificultad.

24. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Gráficas Reunidas, S.A., 1962, t. II, pp. 70-71.

25. Citado por M. Menéndez Pelayo: op. cit., t. II, pp. 111-112.

26. VIII, p. 60.

27. VIII, p. 61.

28. VIII, p. 63.

Eso tiene lo único, eso tiene de estimable el Sol, que no admitir émulo feliz tolerando las competencias, es la valentía de lo singular²⁹.

Aquello único, singular, del genio poético a que se refiere el autor, podemos confrontarlo con el principio de la unicidad de la Idea divina, “una e indivisible”, según León Hebreo³⁰. El carácter arquetípico de la Idea, su unicidad, se refleja en la apreciación de singularidad que otorga a Góngora el autor del *Apologético*. Algo semejante ocurre cuando el Lunarejo sitúa la unidad de todas y cada una de las obras y partes de obras gongorinas en el espíritu sin par que les dio origen: “la frase, la sentencia, el estilo, la colocación, es tan semejante, y tan indivisible en todas como fue uno el espíritu, que en sagrados furores las dictó altamente arrebatado”³¹.

Una cierta aura de divinidad, de hálito indefinido, rodea al poeta, en opinión de El Lunarejo:

Tiene los dechados un no sé qué de natural gracia, y hermosura, un cierto donaire ínsito [. . .] Y aunque la copia haya llegado a la suma excelencia de la imitación, jamás deja de traslucirse lo contrahecho de la afectación desairada [. . .] El estilo de Don Luis sólo puede ser suyo, en él es faición; en otro, máscara³².

La relación exclusiva poeta-divinidad, es la que define el carácter singular del genio y niega toda imitación que no sea sólo de lo aparente (“máscara”). De acuerdo con A. Hauser, Lomazzo considera que “el genio artístico obra en el arte como el genio divino en la naturaleza; para Zuccari la idea artística —el *disegno interno*— es la manifestación de lo divino en el alma del artista”³³. Tanto Lomazzo como Zuccari asumen que la idea presente en el espíritu del artista es la fuente de toda belleza en las obras que crea³⁴.

Es este reflejo de lo divino, esta idea fundamental para la creación artística, en suma, lo que no puede someterse a imitación en Góngora, según Espinosa Medrano.

Un segundo punto medular en la poética del *Apologético*, es la discusión que tiene por motivo definir algunos rasgos privativos del lenguaje de la poesía.

Puesto en debate el problema del hipébaton, y luego de pasar revista detenidamente a las cinco especies de hipébatos —según referencia a S. Isidoro—³⁵ se llega a la conclusión de que Góngora no empleó, en sentido estricto, el hipébaton. Este, en rigor, dentro de las especies analizadas, viene a ser la forma deno-

29. VIII, p. 60.

30. Menéndez Pelayo: *op. cit.*, t. II, p. 38.

31. IX, p. 68.

32. VIII, p. 64.

33. *Op. cit.*, t. II, p. 45.

34. A. Blunt: *op. cit.*, p. 226.

35. IV, p. 15 y ss.

minada *Tmesis*, que es “una sección, o cortamiento de una dicción, por interposición de otras. Como en Virgilio, *Circum Dea fudit amictu. En vez de circumfudit*”³⁶. Para El Lunarejo, *Tmesis* es la especie que “por antonomasia se nombra Hipérbaton”³⁷. Dirá Espinosa que aquello que se ha dado en llamar de tal forma en Góngora, no es sino

[. . .] una mera disposición de voces elegante, que los Construyentes, y Sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino, y tan natural al artificio de metrificar, que jamás le conoció el verso por Hipérbaton, ni por Tropo Poético, sino por lenguaje común y corriente [. . .]³⁸.

Este argumento propuesto por Espinosa Medrano es desarrollado con más precisión, llegándose a insistir que la colocación, denominese o no hipérbaton, forma parte sustancial del verso:

[. . .] aun el nombre de *verso* [. . .] se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo, y entreverar las voces [. . .] Tan lejos está la inversión de las voces, tan distante de viciar los versos que en ellos no es Tropo, sino alcurnia; no es afeite, sino faición; no defecto, sino naturaleza³⁹.

Es así como el El Lunarejo se enfrenta a la opinión de Faria que considera antipoética la peculiar sintaxis de Góngora. El erudito cuzqueño observa el problema de la sintaxis poética en términos de operaciones que construyen una obra de determinada manera, obedeciendo a objetivos expresivos específicos. Las razones de la sintaxis gongorina son, pues, expresivas; el trabajo, el “artificio”, realizado en este nivel es inalienable de la composición poética: la colocación será “genuina, y natural a la numerosa fábrica del verso”⁴⁰.

La conciencia del estilo que demuestra Espinosa a través de su defensa de la elaboración sintáctica gongorina, podemos percibirla a la luz de una tesis emitida por Yuri Tinianov al referirse al verso como “construcción, en la que todos los elementos subsisten en mutua relación”⁴¹. De tal manera, que no sería posible modificar el estilo sintáctico de Góngora, pues se alteraría su organización versal. En realidad, Faria sugiere una prosificación del verso, con lo cual éste perdería su sentido poético.

Por lo expuesto por Espinosa Medrano, Faria toma el problema sintáctico del hipérbaton abstrayéndolo de su situación concreta en la secuencia del poema. Tinianov hablaba, al respecto, de los “cambios específicos de significado y sentido a que está sujeta la palabra en virtud de la construcción misma del verso”⁴².

36. IV, p. 15.

37. Loc. cit.

38. IV, p. 26.

40. Loc. cit.

41. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 9.

42. *Ibid.*, p. 10.

En consecuencia, una misma palabra habrá de variar su “sentido” y “significado” según sea su posición en la estructura versal, a través de un proceso de relaciones de “evidenciación”, para usar un término de Tinianov.

Es importante anotar que para Espinosa la colocación latinizante adoptada por Góngora poseía, además de los atributos mencionados, un valor de excelencia dado el carácter ejemplar que se atribuía al latín y a las obras más destacadas en esta lengua:

¿Quién duda, que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte en los adornos de la grandeza latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? [. . .] ¿Por ventura esa colocación latina, que hasta hoy ardua, incontestable y desdeñosa se esquivó a nuestra lengua no era la que habíamos menester, para mezclarla, variarla y repararla?⁴³

La preocupación de El Lunarejo por defender la técnica sintáctica de su poeta, no hace sino exponer un problema de gran interés para la poética en general, tal como fuera formulado por Roman Jakobson en su trabajo *La lingüística y la poética*:

Los recursos poéticos escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, es decir, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía, raras veces han sido conocidos por los críticos, y sí muy a menudo desdeñados por los lingüistas; sin embargo, los escritores creativos han hecho un uso magistral de ellos⁴⁴.

La cuestión del hipérbaton tratada en el *Apologético* da cuenta, en un primer nivel, de una conceptualización que asigna al lenguaje poético una organización peculiar. Los rasgos de este lenguaje, en diversos aspectos, serán motivo de nuevos tratamientos por parte de Espinosa Medrano.

En cuanto al estilo poético en general, el autor instituye una serie de diferencias que lo encaminan a separar lo que corresponde a la poesía como estatuto particular frente a otras formas de comunicación. Una primera dicotomía agrupa, por un lado, a la “Escritura humana y Poesía secular”, distinguiéndola de la escritura “revelada y teológica”; esta última, “emposando [sic] misterios, descoge humildes las cláusulas y llano el estilo; y aquella toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, todo aliño de elocuencias yace vana, hueca, vacía, y sin corazón de misterio alguno”⁴⁵. En consonancia con tal pensamiento, el autor encontrará la esencia de lo poético en “poco más que nada, que será una alusión a historia, costumbre, o fábula, o en un equívoco, en una sal, en un concepto de donaire, o gracia, en un viso a la Física, o Política. en una conformidad de dicciones con el asunto”⁴⁶.

43. IV, p. 27.

44. En: Thomas A. Sebeok: *Estilo del lenguaje*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1974, p. 167.

45. II, p. 4.

46. II, p. 5.

En segundo lugar, El Lunarejo separa a la lengua poética de la que correspondería a la historia —entendida ésta como modalidad de relato—⁴⁷ cuyas condiciones son siempre favorables a la elaboración del discurso histórico. Apoyándose en la autoridad de Plinio el Menor, Espinosa discurre que “es más fácil ser buen Historiador que Poeta”; para él, “cualquier juicio desnudo de pie, y pierna sobra para narrar con agrado; mas no cualquier voz basta para cantar con delicias. Requieren los versos gran talento, y elocuencia suma, para su belleza y estimación; la Historia de cualquier manera escrita deleita”⁴⁸.

Por lo hasta aquí explicado, se deduce que El Lunarejo concibe el estilo poético en términos de una actividad proyectada, en grado sumo, a la manipulación artificiosa del lenguaje. Es en este sentido de actividad exacerbada que la poesía se opone como escritura a aquella otra “teológica” o “revelada”, de la idéntica manera que se aparta de la correspondiente al discurso histórico (narrativo), eficaz éste último aun dentro de una menguada realización estilística.

Al proseguir sus disquisiciones en el terreno de la regulación de lo poético, el autor unirá, significativamente, Oratoria y Poesía para explicarnos —fundamentándose en la retórica clásica— los géneros de “adorno” (*ornatus*) que ellas pueden poner en práctica. Resultará que

[. . .] la Oratoria y la Poesía tienen dos géneros de adorno, uno, que se ha de parte del argumento, o de la materia, que pertenece a la sentencia; y otro, que se ha de parte del modo de decir, que pertenece a la elocución (como si a lo metafísico dijéramos uno formal, y otro objetivo), la colocación, o inversión no pertenece al ornato primero, y así ni es ingenio, ni concepto, ni juicio: pertenece sí al segundo, que sólo consiste en hermostrar la plática con los modos de decir, sin cuidar de si es bueno lo que se dice: y de esto sirven todos los tropos y figuras que enseña la Retórica. Puede un pensamiento ser hermosísimo en el concepto, ingenio, y juicio, y decirse desnudo de toda elegancia, alíño, y elocución [. . .]; y al contrario podrá una elocución elegante vestir un pensamiento humilde⁴⁹.

Las opciones trazadas por Espinosa Medrano, pertenecientes al sistema de la retórica antigua, son sintetizadas por H. Lausberg cuando señala que al “*ornatus* del lenguaje” se asocia un “*ornatus* espiritual, por tanto, subordinado propiamente a la *inventio*; éste consiste en la infinitización, en la *delectatio inventiva*, en la *amplificatio*, en las figuras de pensamiento”. De aquí el que se haya distin-

47. Cabe aclarar que aquí Espinosa Medrano se refiere a un concepto específicamente retórico, cuyo lugar, siguiendo a Lausberg, está localizado en el sector de uno de los tres *narrationum genera*: el de la narración literaria. Esta, a su vez, comprende dos sub-*genera*, de los que el primero —narración de cosas y procesos (*negotia*)— y de acuerdo al grado de realidad, abarca tres subespecies: *fabula*, *historia* y *argumentum*. (Cf. Lausberg, op. cit., t. I, pp. 262 y ss.)

48. X, p. 110.

49. V, p. 45.

guido “una *verborum exornatio* (ornato elocutivo) y una *sententiarum exornatio* (ornato conceptual)”.⁵⁰ No obstante haber aceptado la doble condición del ornato, el autor del *Apologético* concentrará su concepto de poesía en un punto crucial para él: la elocución. Esta viene a ser, para la retórica, la realización lingüística de las ideas: “La *elocutio* [. . .] traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio*”⁵¹.

Atacando directamente a Faria en sus propias obras, El Lunarejo sostendrá que “mucho más que locuencia había menester Faria, para ser buen Poeta, si es otra cosa locuencia de elocuencia [. . .] porque como hemos dicho ha de descollarse sobre lo sumo de la elocución de la Poesía, para ser venerada”⁵².

Por lo que hemos anotado vemos, pues, que Espinosa concibe, fundamentalmente, a la poesía como un artificio de lenguaje. Contradiendo sus deudas con la retórica, ha logrado superar la noción de lo poético como adorno, es decir, como algo accesorio, ya que considera a la actividad del poeta entregada plenamente al lenguaje, constituyéndose esta operación en su función principal. El Lunarejo, al localizar el artificio poético en la productividad lingüística, más allá de todo mensaje o “misterio”, se aproxima, curiosamente, a la moderna teoría poética estructural: “la poesía no consiste —dirá el lingüista R. Jakobson— en añadir al discurso adornos retóricos, es una revaluación total de él y de todos sus componentes sean los que fueren”⁵³.

En la crítica de Faria y Sousa, el segundo argumento sustancial, después del que se basó en el hipébaton, en contra de la poesía de Góngora, trata de lo “remoto de los términos y metáforas”⁵⁴, de la supuesta oscuridad del poeta cuestionado.

A propósito de esta disputa, Espinosa Medrano pondrá en pie su defensa a partir de una caracterización del lenguaje propio de la poesía. Son sus ideas al respecto lo que nos importa analizar ahora. La fuente básica de la impugnación propuesta será la *Poética* de Aristóteles (Lib. III). De ella se toma la idea de lenguaje “peregrino” en oposición a lenguaje “plebeyo”: “No fuera la Poesía de Góngora tan alta, y peregrina a no florecer con términos tan remotos de la plática vulgar, y plebeya”⁵⁵.

50. Op. cit., t. II, p. 51.

51. Ibid., p. 9. Conviene anotar que, a partir de la relación *res* y *verba*, se obtiene la siguiente distribución a nivel de las denominadas “partes” de la retórica: “la *inventio* afecta a las *res* (“ideas”), la *elocutio* se ocupa de los *verba* (“exteriorización de las ideas por medio del lenguaje”), mientras que la *dispositio* se refiere tanto a las *res* como a los *verba*”. (Lausberg, loc. cit.)

52. X, p. 113. Quintiliano afirmaba también algo semejante: “Mucha más dificultad tiene lo que ahora sigue, que es la elocución; parte la más difícil en la elocuencia, en sentir de todos. M. Antonio decía [. . .] que habiendo conocido a muchos que fueron bien hablados, no conoció ni uno que fuese elocuente”. (Op. cit., Lib. VIII, Proem.)

53. Op. cit., p. 172.

54. VI, p. 46.

55. VI, p. 47.

Parafraseando a Aristóteles, define así la diferencia de lenguaje:

Llámase vocablo, o término propio, el que vulgarmente usan todos [. . .] Y todo término que saliere de esta vulgaridad, será peregrino, o siendo extraño, o translaticio, o fingido, o figural [. . .] La oración que constare sólo de términos propios, será clara, pero humilde, y descaecida [. . .] Pero la que de peregrinos términos se compone, saldrá grave, sonora, y veneranda[. . .]⁵⁶.

Asentándose en esta definición del lenguaje poético como portador de cierto grado de extrañamiento, que es lo que lo diferencia del lenguaje de uso corriente, el autor puntualiza que Góngora en su poesía logra poseer esa “virtud” tan anhelada. Dejará en claro que la “opacidad”, como se diría ahora, del lenguaje poético gongorino se debe menos al uso de términos extraños —esto es, extranjeros, en terminología aristotélica— que al artificio del poeta:

El grande ingenio de Don Luis, aunque pocas veces usa de los términos peregrinos por extraños, pero perpetuamente sus frases lo son ya por alusivas, o translaticias, o figuradas, o conmutadas, etc., y en fin [. . .] remotas de las vulgaridad, y plebeyismo, y así de sentencia de Aristóteles erró Faria en haber acusado este lenguaje de remoto, siendo esto lo que más le sublima⁵⁷.

Posteriormente, y como importante variante de su última afirmación, Espinosa insistirá en que la extrañeza de su poeta radica en el entramado del texto y no en la mera intromisión de vocablos extranjeros:

El riesgo, que pueden traerse los términos remotos, y peregrinos, es obscurecer la oración, pero Góngora (como ya dije) no frecuenta los peregrinos por extraños, sino los translaticios y metafóricos, y los hombres grandes aunque usen de metáforas altísimas, y remotas, con las palabras consecuentes las dejan declaradas, o con las anteriores dejan abierta la senda de entenderlas.

Es de remarcar en este pasaje el propósito de liberar a Góngora de la atribución de un vicio elocutivo, el de la oscuridad. Luego, recurriendo al tratadista español Alonso López Pinciano, adherirá a la tesis que propone la coherencia interior del texto poético: “En Castellano lo dijo lindamente el Pinciano: *Eso mismo también dicen los gramáticos, que de lo que precede, y de lo que se sigue, se saca la claridad de la cosa: y así vemos en Virgilio metáforas altísimas y remotas, las cuales de esta manera son entendidas del mundo todo*”⁵⁸. Toda interpretación deberá, pues, fundarse en el análisis interrelacionado de los diversos componentes del texto.

Al examinar la teoría de la Idea en el *Apologético*, pudimos observar de qué forma esta doctrina apoyaba subyacentemente la afirmación de Espinosa Medra-

56. Loc. cit.

57. Loc. cit.

58. VI, p. 48. Subrayado en el original.

no acerca de la unidad existente en los productos forjados por Góngora⁵⁹. Dicha afirmación introduce un factor que debe ser considerado en lo que concierne al trazado de lo específico de la escritura y del lenguaje poéticos, tal como se desprende de la obra de Espinosa Medrano. El citado factor involucra la existencia del genio como entidad generadora de objetos semejantes, coherentes entre sí y en sí mismos. En otros términos, se postula como índole de lo poético una cohesión de múltiples niveles, que será elucidada extrínsecamente apelando a la identidad del productor: [. . .] la frase, la sentencia, el estilo, la colocación, es tan semejante, y tan indivisible en todas como fue uno el espíritu, que en sagrados fueros las dictó altamente arrebatado”⁶⁰.

Para finalizar, analizaremos una explicación que El Lunarejo desenvuelve con el propósito de dejar establecido el porqué de las obras inconclusas de Góngora.

Aparte de los obstáculos económicos, ausencia de mecenazgo, etc., el apolo-gista incluye como razón el desinterés del poeta por publicar sus escritos, hecho que, según Espinosa, “no convence falta de caudal en aquel espíritu”. Más tarde dirá que “el no concluir algunas obras, habiendo otras que basten para el crédito, no arguye en hombres de aquel tamaño falta de capacidad”⁶¹. En concordancia con esta aseveración, las piezas logradas serían como indicios o reflejos del espíritu genial, manifestaciones de una entidad por encima de las obras que engendra. Después de todo, como afirmaban los neoplatónicos teóricos de la Idea, ésta nunca será alcanzada en su perfección y hermosura por la obra de arte que intenta comunicarla⁶².

Es por tales razones que Espinosa se permite dar por sentado que “bastó haber Góngora dado aquella traza, que otros no sólo no han excedido, pero ni aun igualado, y aunque de su ingenio se cree la pudiera haber superado; él no estaba obligado a exhibir la mayor de su posibilidad: pues aun Dios con obrar con sólo querer, no debe hacer lo mejor, que puede obrar”⁶³. Siguiendo esta vía se desemboca en el lugar especial ocupado por la obra poética. Ella no requiere, de manera indispensable, ser acabada: “Eso imperfecto, eso por acabar que se dejó Góngora, es mucho mejor, que lo muy concluido, y sellado de los otros. Y eso poco ha sabido arrastrarse al mundo erudito a sus admiraciones”⁶⁴. Inclusive, lo que tuvo que ser justificado a través de distintos pronunciamientos acaba por trocarse en un valor estético, tal como se deriva del ejemplo que pone para defender a Góngora. Virgilio, “el mayor Poeta, que conoció la Naturaleza [. . .] no sólo dejó de acabar su *Eneida*, Poema divino, pero versos particulares de ella no pudo, o no quiso concluir [. . .]”. La sugerente dubitación entre el no poder o

59. Cf. nota (31) y el texto al que corresponde.

60. IX, p. 68.

61. IX, p. 69.

62. Cf. nota (25).

63. IX, p. 73.

64. IX, p. 69.

no querer de Virgilio, reiterada pocas líneas después, se transformará, luego, para Espinosa en una especie de reto a todo lector: “aquello imperfecto, manco, y no cabal de Virgilio se quedó así, para confusión de presumidos, y arrogantes, que con todo su caudal no pudieron remedar cuatro hemistiquios: qué fuera todo el Poema”⁶⁵.

La “imperfección” metamorfoseada en atributo estético, habría que considerarla ya “no con el enfoque de ‘lo que ha sido omitido’, sino con el de la ‘omisión’”⁶⁶.

En resumen, la poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético* determina, en principio, el fenómeno creativo como acontecimiento excepcional, originado en el espíritu de un ser privilegiado. De otro lado, en el curso del tratamiento de algunos tópicos substanciales en su obra, tales como el del hipérbaton, la oscuridad metafórica, lo inacabado de algunos textos gongorinos, Espinosa prescribe los lineamientos de una tesis que sostiene lo privativo y diferencial de la escritura poética, para la cual, según él, no es lo medular el “mensaje” concebido como algo adscrito.

65. Loc. cit.

66. Y. Tinianov: op. cit., p. 27.