

Leer a Góngora “sin corazón de misterio alguno”: Juan de Espinosa Medrano y la definición de la poesía en su polémica con Manuel de Faria y Sousa.

Héctor Ruiz Soto

En la *Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar el primer día de la infraoctava de Corpus, en la Catedral del Cuzco. Año de 1684*, Espinosa Medrano propone una particular figura de Cristo: “la abeja mística”. Todo el sermón desarrolla el combate entre la muerte, avispa que liba flores venenosas, y la “vida tan valiente” que vence contra “el trágico zumbido de negras alas”:

Bajó la vida del cielo a esta empresa, escogió batallar con armas iguales por no pelear con ventaja, entró al campo como abeja, con estilos de abeja desafió a la infame avispa de la muerte. Veamos el combate¹.
(Espinosa Medrano, *Apologético*, 131)

El inicio de esta narración del combate es una exégesis del *Evangelio* según Lucas², en la que Espinosa Medrano vincula el episodio de la *Anunciación* con la figura de la abeja, en los siguientes términos:

Érase una virgen (dice San Lucas): una niña desposada con José. ¿Qué más? *In civitate Galileae*. Advertid (dice) que era su ciudad en Galilea, pues ¿qué tenemos con eso? Reparad, que se llamaba Nazaret: *Cui nomen Nazareth*. Muchos reparos son esos y cuidados muchos. Llámese la ciudad como se llamare, que para referir que el Verbo Divino encarnó en el purísimo claustro de una virgen, bajando al mundo desde las altísimas cumbres de su Eternidad, importa poco fijar el reparo en el nombre de la ciudad: *Cum nomen Nazareth*. Importa mucho dice San Bernardo. Porque Nazaret quiere decir Flor: *Nazareth interpretatur Flos*³. Nazaret suena flor, y nos despierta el evangelista con el nombre de la ciudad. *Pues ya estoy en el*

¹ Modifico la puntuación. El sermón pertenece a la colección publicada por un discípulo de Espinosa Medrano, Agustín Cortés de la Cruz, bajo el título de *La novena maravilla* (Valladolid, por Joseph de Rueda, 1695).

² Lucas I, 26.

³ La cita se encuentra en distintos sermones de Bernardo de Claraval y de otros autores, como puede comprobarse en la *Patrologia latina* de Migne. Para Bernardo de Claraval véase el volumen 183: la cita se encuentra en la primera de las cuatro homilías *De laudibus Virginis Matris* «sobre las palabras del Evangelio: “missus est angelus Gabriel”» (Migne, *Patrología latina*, vol. 183, col. 57D), y en el tercer sermón *In festo annuntiationis beatae Mariae Virginis* (Migne, *Patrología latina*, vol. 183, col. 396B).

misterio: ¿No había de bajar el Verbo Divino como abeja a labrar el panal de la vida⁴? (Espinosa Medrano, *Apologético*, 131-132)

Espinosa Medrano expone la *historia* bíblica: “Érase una virgen”⁵. Sobre el sentido literal de esta historia, trama un diálogo en que hace uso de la técnica del reparo, fingiendo no comprender la importancia del nombre de Nazaret. De esta manera, señala la discordancia entre la topografía *historialiter*, aparentemente fútil, y el misterio por excelencia de la Encarnación. En efecto, separa la historia y el misterio, negándole a la circunstancia espacial de la historia sentido o interés alguno: “Reparad, que se llamaba Nazaret: *Cui nomen Nazareth*. Muchos reparos son esos y cuidados muchos. Llámese la ciudad como se llamare...”. Pero como la función de la figura del reparo consiste en su resolución⁶, a la discordancia entre la historia y el misterio se opone la autoridad de Bernardo de Claraval: “Importa mucho dice San Bernardo. Porque Nazaret quiere decir Flor”. La lectura *ad litteram* es interpretada *ad sensum*. Nazareth es figura de la flor.

El Lunarejo interviene entonces para subrayar la importancia de este paso exegético. Entre la lectura *ad litteram* y la interpretación *ad sensum* no hay una oposición tal que permita olvidarse de la topografía literal de la historia bíblica. Al contrario: entre la letra y el sentido está la figura, el desplazamiento⁷ que pasa de la primera al segundo y que lleva a Espinosa Medrano a comentar: “*Pues ya estoy en el misterio*”. Del “érase una virgen” al “ya estoy en el misterio”, hemos pasado del sentido literal al sentido espiritual⁸, dos polos de la lectura exegética que en la tradición han recibido multitud de nombres. Al sentido literal corresponde la *letra* o la *historia*; al sentido espiritual corresponde el *sentido* que conforman el *espíritu*, el

⁴ Modifico la puntuación y subrayo.

⁵ En el *Apologético...*, X, §110, el “érase que se era” es el indicativo de la historia por oposición a la poesía: “Esta es la razón que aquel gran juicio [Plinio] da, de que Historia cualquiera agrade, y no regale poesía cualquiera. Más fácil juzgó la senda para la fama en quien camina por el llano del *érase que se era*, que en quien vuela por las cumbres del metro y las esferas de la cítara.” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 211).

⁶ Sobre la técnica del reparo, véase el artículo de Mercedes Blanco: “Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada”.

⁷ Sobre esta concepción de la *figura*, véase Didi-Huberman, “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien”. Espinosa Medrano concuerda con una larga tradición exegética al entender de manera figurada las circunstancias históricas del nacimiento de Cristo: sobre la historia bíblica entendida como figura que debe llevar al misterio, véase Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 486-493.

⁸ Ejemplar en este aspecto es la “Oración evangélica y panegírica a nuestro glorioso padre San Antonio El Magno...” de 1658, en la *Novena maravilla*, (Espinosa Medrano, *Apologético*, 176-188). En este sermón el Lunarejo retoma el estilo dialogado e interrogativo, y remite a la autoridad de Ruperto Abad en el paso exegético que caracteriza el misterio: “¿Cómo era homicida, si en sus principios aún no había hombre a quien matar pudiese? Dejad ahora esa propiedad de voces (dice Ruperto): *Propietate vocis nunc interim postposita*. Que homicidio entiende aquí su Majestad aquella enemistad antigua, aquel odio eviterno de quitar la vida, con que el ángel apóstata acometió al Verbo de Dios”. Abandonar la “propiedad de voces” y entrar “en el misterio” son operaciones parejas.

misterio o la alegoría (Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 403-405). Espinosa Medrano retoma por tanto en la catedral de Cuzco una larga tradición exegética que parte de la oposición entre el sentido literal y el sentido espiritual según la cual, como señala Henri de Lubac, el misterio “es una realidad escondida primero en Dios y posteriormente revelada a los hombres y realizada al mismo tiempo en Jesucristo: es por tanto el sentido que contiene la plenitud de la doctrina” (Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 397).

En virtud de tal idea del misterio y de su arraigo exegético, Espinosa Medrano se opone a Manuel de Faria y Sousa en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* en cuanto a la definición misma de la “poesía profana”. A continuación trataré de exponer cuál es la definición en negativo que Espinosa Medrano da de la poesía profana, por oposición tanto a las Escrituras como a la interpretación alegórica de Camoens por Faria, puesto que ésta converge con aquellas. Sin duda tal definición de la poesía permitirá entender qué es lo que aprecia el defensor de Góngora en las obras del cordobés, o al menos cuáles son los méritos congruentes con tal idea del arte poético.

I. “Sin corazón de misterio alguno”: la poesía por oposición a las Escrituras y a la lectura alegórica de Camoens.

La estructura del *Apologético*, aparentada en ocasiones al ejercicio de estilo universitario (Jammes, “Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”, 129-130; Cisneros, “Un ejercicio de estilo del Lunarejo”, 134), finge una disputa abierta entre Espinosa Medrano y Manuel de Faria y Sousa que parte de la siguiente anécdota: Faria interroga a dos defensores de la primacía poética de Góngora:

Apretándoles por el lugar, o lugares, o misterio, o juicio, o alma Poética, en que lo fundaban concurrieron (...) en aquel Hipérbaton y esotro Hipérbaton⁹. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 134)

La respuesta de Espinosa Medrano es contundente:

...pero, ¿quién le dijo a Manuel Faria, que los Poetas y Escritores del siglo habían de tener misterios? o ¿cuándo los halló en su Camoens? debe de querer que una octava rima tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es que en eso se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica: que esta embozando misterios, descoge humildes las cláusulas y llano el estilo; y aquella toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, toda aliño de elocuencias yace vana, hueca, vacía y sin corazón de misterio

⁹ *Apologético*, Manuel de Faria. § I.

alguno¹⁰ (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 135)

Espinosa Medrano no recoge de Faria la triada *misterio-juicio-alma Poética*, sino que traza la frontera entre la poesía profana y la revelada mediante las dos triadas siguientes: la poesía profana es adorno-pompa-aliño vacíos; la revelada arcanos-sacramentos-misterios¹¹ sin adorno.

Una vez trazada esa frontera, Espinosa Medrano se adentra en un largo comentario del hipérbaton, seguido de otro sobre la metáfora. Sólo al final del *Apologético*, en una sección del texto dedicada a espulgar los muchos “desvaríos” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 206) de Faria, vuelve a dar con una importante mención del misterio en su contradictor. Se trata de un fragmento de su comentario a las *Lusiadas* de Camoens, en el *Juicio del poema*, que se abre con estas palabras: “Olvidábaseme lo mejor, si ya no fue misterioso el olvido: porque lo mejor es el remate en todas las cosas”¹² (Faria, *Lusiadas de Luis de Camoens*, col. 87). Apenas unas líneas después de tan jugoso anuncio, Faria escribe:

Mas porque me arrepiento de haber dicho con escrúpulo, que Luis de Camoens no cede en lo misterioso a Homero y Virgilio, si acaso no les excede, digo que creo les excede: porque yo no hallo en ellos la alegoría con tanto misterio, y artificio, ni con tanta frecuencia: principalmente las armonías que tantos lugares como descubro, están haciendo unos con otros: de que se infiere que este rarísimo poeta fue singularmente asistido de espíritu divino. Pruébolo así. Ello es cierto, que la singular consecuencia de que la Escritura sagrada, con la cual ninguna admite comparación, es obra del divino espíritu, viene a ser en dos maneras: una, aquel estilo suavísimo y clarísimo, con ser de tanto fondo su explicación, que desde que fue escrita hasta hoy se tienen cansado en explicarla innumerables santos y doctos, y se cansarán, sin poder agotarla. Otra es aquella inacabable armonía que se están haciendo los lugares de ella, declarándose uno con muchos y muchos con uno, no habiendo alguno que no produzca diferentes pensamientos y doctrinas con una constancia sublime. Así pues, en este poema... (Faria, *Lusiadas de Luis de Camoens*, col. 88)

Faria da dos características de las Escrituras: la primera su “estilo suavísimo y clarísimo” que paradójicamente guarda un sentido inagotable (“con ser de tanto fondo su explicación”), la segunda la “armonía” de la interconexión de los lugares en la construcción del sentido. Esta armonía es la cualidad sobresaliente de Camoens y su principal semejanza con el texto revelado a ojos de Faria.

¹⁰ *Apologético*, II, §4. Sobre estas líneas de Espinosa Medrano ha reflexionado Rodríguez Garrido en su interesante artículo “Poesía y ortodoxia en el *Apologético* (1662) de Espinosa Medrano”, 12-16.

¹¹ Espinosa Medrano emplea aquí tres términos que ya aparecen aparentados en la tradición exegética y litúrgica, señaladamente en San Agustín. Véase Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 397-401.

¹² Manuel de Faria y Sousa, “Juicio del poema”, XXIV.

En respuesta a Faria y con sarcasmo incluido en las primeras palabras, Espinosa Medrano parafrasea y continúa la cita de la siguiente manera:

Olvidábasenos lo mejor (“*si ya no fue misterioso el olvido*”) olvidábasenos el que Faria, idólatra de su Camoens, tanto quiso ensalzarle sobre nuestra humanidad, que comparó sus versos con las sagradas Escrituras, y le aclamó iluminado de toda la soberana asistencia del Espíritu santo. Los divinos oráculos, como los autorizan razones que prorrumpió el entendimiento inefable del Altísimo, tienen tal inteligibilidad en sus sacramentos, que cada cláusula, cada ápice es perene manantial de varios sentidos, inteligencias y misterios. Y como los asegura la infalibilidad de una verdad por esencia, no solo no pueden contradecirse, pero unos lugares a otros por maravillosa conexión que guardan, se ayudan a la interpretación y corroboran mutuamente su inteligencia, cansando a innumerables ingenios que hubiera, con darles a cada luz, nuevos misterios que sondear, nuevos arcanos que especular. “Así pues en este poema” (dice Faria por la *Lusiada*) “se ve tanto de esto, que me persuado a que Luis de Camoens arrebatado todo de un divino espíritu procuró imitar aquella admirable Escritura con esta. Y que si se puede decir de algún modo que hay alguna parecida a ella en esto es esta solamente, porque siendo tan suave y fácil de estilo, esa fácil y suave claridad contiene profundo entendimiento, y para lo que esa profundidad nos hace difícil, apenas hay lugar en este poema para embarazarnos el entendimiento, que en el mismo no hallemos otros que nos le allanen sembrados para eso con providencia más que humana”. Parecele a Faria que en esto ha dicho para elogio de su poeta una cosa grande, y le parece bien, porque para necedad, esta es de buen tamaño. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 206-207)

Espinosa Medrano retoma aquí el modelo de las Escrituras presentado por Faria: destaca las mismas características principales del texto bíblico: 1) la “inteligibilidad” múltiple e inagotable, 2) la “maravillosa conexión” de los misterios. La segunda característica aparece aquí glosada (los misterios “no pueden contradecirse”) para descrédito de Faria, cuyas interpretaciones alegóricas de la épica de Camoens han dado materia para una colectánea de incoherencias que ocupa los párrafos 80 a 87 del *Apologético*¹³. La paráfrasis no solo sobresale como arma de la polémica en este aspecto alusivo, sino que mediante la glosa permite localizar las piedras angulares de la disputa, en este caso la definición del misterio. De hecho, sirve para acoger el discurso del enemigo dentro de un marco ideológico que le es contrario, de manera que lo que no era contradictorio en el sistema original de Faria, se vuelve, por la glosa, explícitamente incoherente, anticipando así la acogida de una cita que ha perdido de antemano toda autoridad.

¹³ En que Espinosa Medrano hace sangre de “la conexión de los disparates” (*Apologético*, IX, §80) y concluye: “Toda esta exposición es lo mejor y más misterioso que él celebra en su libro, que todo se funda en gestos, hidropesía, *amo amas*, barriga grande, piedra imán, etc. Y siendo estos los misterios, no hay que admirar que anden tan a rodo que aun sus olvidos y sus descuidos son misteriosos” (*Apologético*, IX, §87). Véase Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 195 y 198.

En este caso, la paráfrasis de Espinosa Medrano introduce dos proposiciones causales antes de cada una de las características de las Escrituras que comparte con Faria: “como los autorizan razones que prorrumpió el entendimiento inefable del Altísimo” y “como los asegura la infalibilidad de una verdad por esencia”. La inspiración divina sobresale aquí como añadido de Espinosa Medrano, que, a continuación, cita el verdadero *casus belli* con su contradictor: el arrebatamiento por “*un divino espíritu*” de Camoens. Poco trabajo le cuesta al defensor de Góngora desmontar la afirmación de su oponente, argumentando que el arrebatamiento con el que Faria pretende encumbrar a Camoens en el Parnaso, ni es tal, ni es específico del poeta luso. El argumento de Espinosa Medrano es el siguiente. Tres son las influencias de la divinidad en su creación, cada una más relevante que la anterior: la primera y más general, como causa primera, como la causa, por tanto, de cualquier efecto posible; la segunda, específica al ámbito humano, como dador de dones o de facultades mecánicas o artísticas; la tercera, por vía del arrebatamiento, es fuero exclusivo de los divinos oráculos. Bastaba con la primera modalidad, la más baja, para anular el elogio de Faria: “el concurso general también influye con el jumento al rebuzno, como con el poeta al soneto” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 207).

Queda claro que en la definición del misterio a Espinosa Medrano le importa mucho distinguir el don poético del don profético. El don poético forma parte de los “dones *gratis datos*”¹⁴, las facultades que el “divino espíritu” infunde al hombre. El don profético no tiene parangón con las facultades humanas. Por tanto, este don profético corresponde a la inspiración divina en primer grado, exclusiva de los profetas del texto bíblico, por delante de la inspiración en segundo grado que atañe al hombre y que incluye el don poético. Sin embargo, una vez establecida esta jerarquía, junto a las parejas de conceptos que indican por analogía la disimilitud absoluta entre el espíritu de la divinidad y el humano, tales como el sol y la tiniebla, la verdad y la mentira, aparece una similitud cuando se invoca el acto mismo de escribir: cabe comparar “la pluma del espíritu santo con los borrones de un mortal”¹⁵. El acto de escritura asemeja lo incomparable y prohíbe cualquier otra comparación, verbigracia la de Faria.

¹⁴ *Apologético*, X, §103: “Si piensa que asiste ese Espíritu porque él es el soberano piélagos de las gracias, y el dador liberalísimo de los dones *gratis datos*, y así reparte las artes, habilidades, y ciencias a quien y como es servido, también es cierto, pero de ninguna singular excelencia, como él quiere, pues también los sastres, carpinteros, bordadores, y otros artífices mecánicos son asistidos del mismo Espíritu, si asistírles es darles aquel don por hábito o infundirseles por inspiración” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 207).

¹⁵ Espinosa Medrano escribe: “¿Quién fue tan bárbaro que osase a hobrear el sol con la tiniebla? ¿la verdad con la mentira, la divinidad con la criatura, el trueno evangélico con el píforo militar, la pluma del Espíritu Santo con los borrones de un mortal, en quien son barro el origen, pecado la herencia, mentira la naturaleza, ignorancia el caudal, desaciertos la inclinación y vanidad su ser todo?”, demostrando con la enumeración aplicada al mortal que lo incomparable no es la pluma y el borrón, sino el Espíritu Santo y el hombre. *Apologético*, X, §104 (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 208).

No hay [ni] que decir que no fue propia ni rigurosa la comparación, porque no dijo que la *Lusiada* se parecía a las Escrituras, en que esta y aquella eran escritas, o eran palabras, o convenían en tener versos, o en ser libros de caracteres y papel compuestos: porque en solo eso puede haber conformidad y analogía entre ellas. Pero en los misterios fue la comparación, en la profundidad de sus sentidos, y en la inspiración de sus sacramentos puso el paragón de su similitud. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 208)

A esa impropiedad e impertinencia de Faria, Espinosa Medrano responde pues definiendo el ámbito de la similitud entre la poesía profana y la revelada, reducida al régimen o modo escrito. Tras ello, expone en qué aspectos son incomparables. Para ello, compone con Ruperto Abad y Aristófanes una alegoría de los poetas como coro de ranas:

Por aquellas ranas de Egipto, plaga inmunda de la gitana obstinación, significó el espíritu santo a los poetas del siglo, y metrificadores profanos, por ser ese vulgo asqueroso de los charcos, esa ruidosa y verdinegra progenie del cieno, símbolo del coro poético (dice Ruperto Abad) cuyas voces roncas embaucaron en los teatros al mundo, cambiando con el estrépito el aplauso de las gentes. *Qui iustius comparantur foeditati ranarum quam poetae perstrepentes in theatris ridicula figmenta fabularum?* Verdad que aun contra sí confesó Aristófanes, cuando introdujo a Baco ir al infierno al examen de los mejores poetas que tuvo Grecia, donde Carón le prometió un coro de Ranas que le cantasen como cisnes. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 209)

La alegoría de las ranas tiene dos funciones principales en el contexto polémico. En primer lugar, insinúa una grave acusación contra Faria, puesto que en el *De trinitate* de Ruperto Abad, de donde procede la cita que maneja el Lunarejo, las ranas que representan a los poetas representan también a los blasfemadores¹⁶. En segundo lugar, esta alegoría sitúa la diferencia entre la poesía profana y la revelada en un régimen distinto al de la escritura: un régimen sonoro cuyos polos opuestos serían “las acordes y sonoras armonías del espíritu santo” y “la ronca y sucia clamosidad de las ranas” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 210).

Toda la preciosidad del estilo del Lunarejo aparece en el quiasmo de número “armonías”-“clamosidad” / “espíritu santo”-“ranas”. Pero ese preciosismo señala el modo en que se oponen en el régimen sonoro la poesía profana y la revelada: la primera es obra de un coro, la segunda de una voz. El régimen coral nos remite a la multitud de influencias de la

¹⁶ *De Trinitate et operibus eius*, XXXII, 8: “Et tertium legis est mandatum: «Non assumes nomen Domini tui in vanum (Exod. XX).» Huius mandati praevaricatoribus foeditatis opprobrium in ranis praefiguratum est. Quinam sunt vaniloqui isti, qui nomen Dei in vanum assumunt, nisi maxime loquaces poetae, non solum in fluviis Aegyptiorum, sed in caeterarum fabulantes atque coaxantes paludibus gentium? Vel qui iustius comparantur foeditati ranarum, quam poetae perstrepentes in theatris ridicula figmenta fabularum?” (Migne, *Patrología latina*, vol. 167, col. 599C y D). La acusación de blasfemia de Espinosa Medrano a Faria subyace en los párrafos 104 a 108 del *Apologético* y sobresale en este último.

divinidad en su creación: como causa primera *a maiore*, como dador de dones *a minore*; mientras que la voz opuesta al coro es propia de la unicidad de la inspiración divina en primer grado, el arrebatamiento de los divinos oráculos. Más aún, la oposición de número entre “armonías” y “clamosidad” remite a la oposición entre el sentido *historialiter* de la lectura exegética, o *simplex locutio*, y el sentido espiritual, *multiplex*¹⁷. Con tal multiplicidad se muestran Faria y Espinosa Medrano en conformidad: al “diferentes pensamientos y doctrinas” del primero responden los “varios sentidos, inteligencias y misterios” del segundo. Así, si resumimos, el coro de la poesía repite el error de Faria, en cuyo fondo puede estar la blasfemia. Una singular paradoja de Espinosa Medrano lo recalca: “aunque a los mejores poetas del orbe en el ceno de la profanidad y erudición mundana los admiremos cisnes, otra cosa son al viso de la verdad y al desengaño de las Escrituras” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 210): la verdad no pertenece a la poesía, aunque sí la erudición. Así pues, con el coro de la poesía estamos en el error, puesto que carece de esa verdad que para el Lunarejo es la calidad esencial de las Escrituras y que permite tanto su valoración como su cohesión por armonía o maravillosa conexión de los lugares.

Tras este recorrido de citas podemos concluir parcialmente aportando una definición por oposición de la poesía profana y la poesía revelada. La frontera entre ambas es el misterio. Por su posición transitiva se encuentra entre el nivel del escrito literal (régimen compartido por ambas poéticas) y el del sentido múltiple (propio de la poética revelada únicamente), autorizado por la divinidad en primer grado, que incluye la inspiración poética como una especie.

	Poesía profana	Poesía revelada
Identidad:	“eran escritas, o eran palabras, o convenían en tener versos, o en ser libros de caracteres y papel compuestos”	“eran escritas, o eran palabras, o convenían en tener versos, o en ser libros de caracteres y papel compuestos”
Inclusión:	Don poético, especie de la categoría “dones <i>gratis datos</i> ”: inspiración divina en segundo grado	“como los autorizan razones que prorrumpió el entendimiento inefable del altísimo” y “como los asegura la infalibilidad de una verdad por esencia”:

¹⁷ Véase Didi-Huberman: “Hilaire de Poitiers repoussait violemment une approche de l’Écriture qui n’eût tenu compte que de ce qui est dit *historialiter*, et ce n’est pas pour rien que le tout premier mot de son *Traité des mystères*, isolé par les lacunes qui suivent, soit le mot *multiplex*.” (Didi-Huberman, “Le quadruple sens de l’Écriture”, 63). Para San Ambrosio la historia es “*simplex intellectus*” (Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l’Écriture*, 432).

		inspiración divina en primer grado
Exclusión:	Rana – régimen coral – error – clamosidad – <i>simplex locutio</i>	Espíritu santo – voz – verdad – armonías – <i>sensus multiplex</i>

Una duda permanece. Si la verdad es aquello que permite valorar las Escrituras –y que de hecho agota esa valoración, por ser su calidad suprema- y también aquello que les da cohesión formal por la interconexión de los misterios, la escritura profana, que no entra dentro de la verdad, corre el riesgo de ser una forma de escritura sin cohesión formal y sin valor alguno. La pregunta es por tanto la siguiente: ¿Cómo compatibilizar al Espinosa Medrano detractor de la poesía profana y al acérrimo defensor de Luis de Góngora? Nos hallamos ante el “divorcio que no admite compromiso”, señalado por Mercedes Blanco en el texto de Espinosa Medrano (Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, 207), entre un pensamiento anti-humanista y una cultura humanista cuya idea de la poesía indagaremos a continuación.

II. La idea de la poesía de Juan de Espinosa Medrano

1. La poesía o el estilo

Los 45 primeros párrafos del *Apologético* constituyen el estudio del hipérbaton, analizado en detalle por Mercedes Blanco en su artículo “Góngora et la querelle de l’hyperbate”. En Góngora, lo que Faria cataloga como vicio no es tal, ni tampoco necesariamente una figura: es un lenguaje en sí, el más acorde con el genio español, y no es *transposición* (así denomina Espinosa al hipérbaton como figura) sino *colocación*: el lenguaje genuino del verso. El estilo de Góngora es por tanto a un tiempo genuinamente poético y genuinamente español. Ello no es óbice para que use tal lenguaje como una figura, interpretada por Espinosa Medrano en relación al ritmo, la cadencia o la sonoridad del verso, siguiendo las pautas de los comentarios de Virgilio por Escalígero o de la Cerda, como en el verso “cuanto las cumbres ásperas cabrío”¹⁸, que más adelante comentamos.

El párrafo que concluye esta primera parte del *Apologético* que Espinosa Medrano dedica al hipérbaton aporta una respuesta general a la pregunta inicial de Faria, que buscaba “el lugar, o lugares, o misterio, o juicio, o alma Poética” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 134) en que sobresaliese la primacía poética de Góngora:

respondo absolutamente, que la oratoria y la poesía tienen dos géneros de adorno, uno que se ha de parte del argumento, o de la materia,

¹⁸ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 46 (Góngora, *Obras completas*, 338).

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)¹⁹. La colocación o inversión no pertenece al ornato primero, y así ni es ingenio, ni concepto, ni juicio: pertenece sí al segundo, que solo consiste en herosear 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, aliño y elocución, como puede haber un talle muy bien proporcionado y muy mal vestido, y al contrario podrá una elocución elegante vestir un pensamiento humilde (maestría de Homero en sus *Ranas*, y de Virgilio en su *Mosquito*). De las figuras pues que solo sirven y las inventó el Arte para la elocución, es bobería pedir que sean concepto, juicio o ingenio. Pues aunque todo esto se admira en los versos de Góngora, nunca hemos dicho que todo eso esté vinculado al hipérbato, pues sus pensamientos, vivezas y conceptos, cuando carecieran de esas inversiones, nunca perdieran lo sólido de la sentencia, puesto que les faltase mucha porción de la elocuencia y atavío formal. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 167)

Aplicada aquí a Homero y a Virgilio, la metáfora sartorial del buen talle mal vestido repite la paradoja sobre la poesía revelada como sentido sin estilo, en que el estilo literal (el mal vestido) quedaría superado por el sentido espiritual (el buen talle): estamos rondando la frontera del misterio que acota el terreno poético. Esa proximidad del misterio implica que en el equilibrio poético entre las dos clases de adorno, el de la sentencia pesa sin duda menos que el de la elocución, puesto que la poesía es, por oposición a la poesía revelada, “aliño” vacío de sentencia. Sin embargo, el problema que plantea esta definición teórica, la primera taxonomía que Espinosa Medrano avanza para responder a Faria, es que abarca tanto a la poesía como a la oratoria. Podemos avanzar por tanto que la poesía sería el ámbito de la elocución, por oposición a la oratoria que sería el de la sentencia. Debemos acudir al final del *Apologético*, cuando Espinosa Medrano ataca personalmente al crítico y poeta Faria encareciendo al Faria historiador, para leer en una taxonomía semejante a esta última una confirmación de esta definición de la poesía. En los párrafos 110 a 113, Espinosa Medrano distingue el narrar histórico del cantar poético. La historia es “juicio desnudo de pie”, que produce “agrado” y “deleite” “de cualquier manera escrita”, mientras que la poesía es “voz” vestida de versos, que con “talento” y “elocuencia” produce “regalo” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 210 y siguientes). La primera deleita por su materia, la segunda por su elocuencia.

La taxonomía primera, que distingue dos adornos de la poesía y la oratoria –la sentencia del lado de la materia y la elocuencia o modo del decir- es suplantada por una nueva taxonomía en que la materia pertenece a la historia y la elocuencia a la poesía. Así, la paradoja de la poesía

¹⁹ Formal y objetivo se oponen en la escolástica: el primero define aquello que existe de manera actual y efectiva, el segundo aquello que existe en tanto idea o representación mental. Véase Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 277 y 373.

como un estilo sin sentido se deshace, puesto que el estilo se emancipa del sentido y significa en sí mismo la especificidad de la poesía frente a la historia. La sección VIII del *Apologético* abunda en este sentido, cuando al tratar del genio de Góngora, dechado tanto de lo innato como de lo aprendido en artes poéticas y retóricas, distingue lo inimitable de lo imitable. Cito, en el párrafo 63: “Cuando sea muy bien lograda la imitación, junto a las vivezas de la idea, no sólo descubre la menoría, pero aun la monería” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 185). Lo imitable es la viveza de la idea, perteneciente a la materia (como lo demuestra su inclusión en la isotopía pensamientos-vivezas-conceptos del párrafo 45²⁰), mientras que la menoría del que acomete la imitación queda patente “en la imitación del estilo de Góngora, que de suerte se levanta, sublima y erige que rematan sus cumbres en despeñadero” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 186). Puesto que el cordobés es el colmo del lenguaje poético, como ya hemos dicho, la especificidad de la poesía es necesariamente lo que en él no acepta imitación: el estilo.

2. La “conformidad de dicciones con el asunto”: una lectura microtextual de Góngora

Las definiciones teóricas no bastan para hacerse una idea cabal de lo que entiende el Lunarejo por poesía, ni mucho menos de lo que valora en los versos gongorinos. Al proceder por oposiciones, subraya las especificidades de todo aquello que define, ocultando las semejanzas con los distingos. Si para Espinosa Medrano la poesía profana es adorno-pompa-alíño vacíos, es porque la poesía es ante todo el estilo, aunque sea en realidad un compuesto desigual de estilo y sentencia²¹. Visto de esta manera, el vacío de la poesía no puede ser una simple carencia de sentencia. Es por el contrario una suerte de cavidad que espera a ser llenada, como veremos a continuación, cuando el sentido y el estilo se unen “en una conformidad de dicciones con el asunto” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 136). Ciertamente es que Espinosa Medrano exagera el vacío de la poesía, pero lo hace para enfrentarse a las confusiones de Faria entre esta y las Escrituras. Hay otra razón que explica que el Lunarejo desatienda el sentido de la poesía para centrarse en la pompa del estilo. Con este proceder, Espinosa Medrano se inscribe en la tradición de los comentaristas virgilianos que atienden prioritariamente a las unidades menores de la secuencia verbal –el verso, la palabra, la

²⁰ Véase además *supra*: “Puede un pensamiento ser hermosísimo en el concepto, ingenio, y juicio, y decirse desnudo de toda elegancia, alíño y elocución”, *Apologético*, V, §45 (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 167).

²¹ Véase *supra*: “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”, *Apologético*, V, §45 (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 167).

sílaba por oposición al poema y a sus requisitos genéricos- y desatienden el sentido en sí mismo. En términos de M^a José Vega:

La apreciación puramente sensorial ha de hacer abstracción del hecho de que el texto signifique, operación más fácilmente realizable sobre el elemento y la sílaba (unidades no significativas). Está, pues, justificada la separación neta entre *sensus/ratio*, entre la percepción sensorial y la apreciación del contenido (Vega Ramos, *El secreto artificio*, 135)

Estudiaremos por tanto a continuación la definición que Espinosa Medrano nos brinda de la poesía cuando comenta a Góngora: una definición que va más allá de la pompa vacía del sentido o de la poesía como simple estilo. Los ejemplos sobre los que Espinosa Medrano se esfuerza más en resaltar la valía de Góngora son: “Cuanto las cumbres ásperas cabrío”²² e “y en ruelas de oro rayos del sol hilan”²³: uno estudiado como hipébaton y el otro como metáfora. Sobre el primero, Espinosa Medrano escribe:

¿El Camoens cuando dijo: *As bombardas horrisonas bramavan*, no ocasionó a Faria que dijese que al leer el verso se estaba oyendo la artillería? Los comentadores todos están llenos de semejantes observaciones; y quizá de algunas con menos fundamento afectadas: pues en este verso, *Cuanto las cumbres ásperas cabrío*, pudiera alguien decir que se expresaba la travesura de ese ganado (como Faria quiere) no solo en la transposición, que aparta el *Cuanto* del *cabrío*, porque de ésta usa el Poeta, aun cuando no habla de sujeto que salte; sino que aquella transposición acompañada de *ásperas* con su acento dactílico y despeñado insinuaba el arrojado de las cabras, como el *bramavan*, y el *horrisonas*, dice él, que representan el estruendo de las bombardas²⁴. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 140-141)

El comentario de Espinosa Medrano se apoya en su conocimiento de los comentadores en cuanto a armonía imitativa, prueba palmaria de su familiaridad con el culto fraguado en la Italia del Quattrocento en torno a Virgilio en virtud de la excelencia de su elocución²⁵. Pero para llevar a cabo una mimesis de mayor calado que la onomatopéyica, ésta no tiene que ser únicamente fónica, sino también sintáctica. Aquello que Tasso denominó *asprezza*, calidad propia del estilo elevado, aparece aquí de manera implícita con sus dos vertientes fónica y sintáctica (Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, 196). De hecho el verso de Góngora emplea dos recursos para una mimesis. Los recursos son el hipébaton empleado como figura

²² Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 46 (Góngora, *Obras completas*, 338).

²³ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 400 (Góngora, *Obras completas*, 348).

²⁴ En un breve pero fundamental “Intermedio a cargo de Faria y del Lunarejo (estilística en el siglo XVII)”, Dámaso Alonso comenta estas palabras de Espinosa Medrano como “una crítica que, sin melindre, podemos calificar de estilística” (Alonso, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, 346).

²⁵ Este culto a Virgilio ha sido estudiado por María José Vega Ramos en *El secreto artificio* (1992).

sintáctica y, acoplado a él, el uso del acento esdrújulo. El primero no basta, primero por no ser necesariamente una figura, sino un lenguaje generalizado de la escritura en verso²⁶, pero también por no ser específico para la mimesis que acomete (“porque de ésta usa el Poeta, aun cuando no habla de sujeto que salte”). La segunda tampoco es específica de la mimesis de la “travesura del ganado”: el acento esdrújulo vale para las cabras como para las bombardas, cosa que señalan los ejemplos de Camoens y Góngora y que sugiere la polisemia del “arrojo” mencionado por Espinosa Medrano: el *arrojo* de las cabras es término de isotopía épica y salto de cabras montesas.

La “conformidad de dicciones con el asunto” suma aquí dos figuras. La suma hipérbaton + acento expresa más que sus partes por no ser estas adecuadas a un solo uso: la figura no se reduce a su materia predilecta. Por tanto, no es la materia la que rige las figuras necesarias para su mimesis²⁷, cosa que reclama Faria al buscar un aval mimético caprino para los hipérbatos gongorinos²⁸. Ello implica que el verdadero poeta es capaz de adaptar la aspereza épica a un tema bucólico, y su comentador capaz de coaligar en la polisemia del término *arrojo* ambos valores. Contra aquel Faria que reclamaba una coherencia estilística global cuando leía hipérbatos junto a cláusulas sin saltos, Espinosa Medrano cambia el enfoque y la extensión de tal coherencia estilística: la “conformidad de la dicción con el asunto” afecta al nivel versal y no al estrófico o a un poema entero. Con eso desplaza el problema de la cohesión formal de la poesía no solo respecto a la coherencia estilística que Faria busca en la poesía profana, sino también respecto a la maravillosa conexión de los misterios sagrados. Si volvemos a las definiciones teóricas, la poesía no es puro sentido y por tanto no tiene una coherencia total como la Biblia, pero tampoco es puro alíneo de la elocuencia ni requiere una uniformidad constante del estilo como si no fuera otra cosa que estilo. Por su conformidad con la materia que representa, a escala microtextual, el poema según Espinosa Medrano tiene una coherencia que le es propia.

²⁶ Como ya hemos dicho resumiendo el artículo citado de Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”.

²⁷ Sin embargo, el hecho de que lo que Espinosa Medrano define como *colocación* sea en este caso concreto *transposición*, y que, lejos de ser la lengua natural de la poesía (como en §25-26), sea aquí un tropo, se justifica únicamente por su aporte mimético, y por tanto por la materia representada. Sobre la sección IV del *Apologético* y el desplazamiento equívoco del hipérbaton del tropo a la lengua me permito remitir a la introducción de la edición actualmente en prensa del tratado del Lunarejo que estoy preparando para el Labex Obvil (Universidad Paris – Sorbonne): URL: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/>

²⁸ *Apologético*, Manuel de Faria, § II: “Mas si todo esto está usado por afectar el estilo grande, pregunto: ¿qué linaje de grandeza es decir en otras tantas ocasiones cosas semejantes a esta: «Dando el huésped licencia para ello»? Que para no bajar de esa grandeza debiera decir: «licencia el para huésped dando ello». O así, «Para licencia dando el huésped ello»” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 139).

El segundo caso de “conformidad” es el de la metáfora, definida de modo aristotélico como “término remoto”²⁹ (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 168), por la distancia entre el sentido figurado y el sentido usual o propio. Al asentar en el párrafo 48 que la metáfora gongorina compatibiliza lo peregrino (la mayor distancia entre ambos sentidos, productora de grandeza) y lo pródigo (lo previsto, lo preparado: la explicación de la distancia por el contexto anterior), Espinosa Medrano recalca que en esa distancia con respecto al sentido usual de una lengua reside la especificidad del idioma poético: igual que en la germanía, los poetas tienen “otra categoría de frasis, otro aparato de locuciones” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 169-171). Pero el comentario de “y en ruelas de oro rayos del sol hilan” señala de nuevo que el mayor valor de este idioma poético reside en su capacidad mimética, en su contacto con una materia, en este caso la miel.

El párrafo 49 del *Apologético* recurre a Plinio, citado como filósofo, y a su definición de la miel como sudor o saliva de los astros. Una vez asentado que Plinio es filósofo, Espinosa Medrano recuerda que el poeta debe “subir el estilo a mayor eminencia que Plinio, cuanto va de filosofar a metrificar” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 172): la definición misma de la poesía avala que Góngora se aleje del uso propio con el sentido figurado de su metáfora. Pero tal metáfora tiene aún mayor legitimidad (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 172):

pues aún están las hebras transparentes y rubias de la miel más cerca de que el Sol las prohije en rayos, que de que el Sol las sude en gotas, o las escupa el astro en salivas, o las solloce el lucero en lágrimas; pues a toda esa erudición filosófica atendió Góngora aquí, como cuando ilustremente dijo:

“República ceñida en vez de muros
De cortezas; en esta pues Cartago
Reina la abeja, oro brillando vago
O el jugo beba de los aires puros,
O el sudor de los cielos, cuando liba
De las mudas estrellas la saliva.”³⁰

La analogía mimética hace más plausible la metáfora figurada del poeta que el uso propio del filósofo, que Góngora, sin embargo, conoce. Espinosa Medrano justifica el *término remoto* por la *cercanía*: “más cerca de que el Sol las prohije en rayos”, la paradoja señala el aval mimético de la metáfora. El comentario indica, pasando por el color, el *tertius* de la analogía gongorina (hebras de miel → “transparentes y rubias” → rayos del sol) que sobresale por

²⁹ Véase Aristóteles, *Poética*, 1457 b 6-9, (Aristóteles, *La poétique*, 106-107). También, sobre la metáfora como término remoto que implica un desplazamiento con respecto al sentido usual, véase *La métaphore vive* de Paul Ricoeur (1975), en particular las páginas 24 a 30 (Ricoeur, “Entre rhétorique et poétique : Aristote”, 24-30).

³⁰ *Apologético*, VI, §49 y Góngora, *Soledades*, II, v. 292-297 (Góngora, *Obras completas*, 403).

delante de la analogía propia de la definición filosófica (miel → sudor/saliva/lágrimas). Esa es la metáfora con la que Espinosa Medrano define lo propio de la poesía, llamándola “frasi benemérita del furor verdaderamente poético” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 171). Por tanto, con respecto a la materia, el estilo del poeta mantiene una *distancia cercana*, que se revela en el ámbito reducido del verso. La materia, presente en las taxonomías como uno de los elementos de la poesía y luego como aquello que pertenece a la historia por oposición al estilo poético, está sin duda a caballo entre historia u oratoria y poesía. Sin embargo, si bien la historia se caracteriza por una inmediatez que roza la indistinción entre su estilo y su materia, la poesía mantiene respecto a ésta una *distancia cercana*. Dicho de otro modo: en poesía el estilo es primordial y la materia ocupa el paradójico lugar de un alejamiento cercano, dentro de cierto tipo de mimesis microtextual.

Con estos ejemplos, queda patente que la búsqueda de un juicio o alma poética que abarque un poema entero, como el que encuentra Faria con su exégesis alegórica en Camoens, no tiene validez alguna para Espinosa Medrano. Para éste, la poesía es ante todo estilo y no sentido. O quizá sea más justo decir que la poesía es estilo y materia, unidos por una relación mimética microtextual, reducida al verso. El sentido general y macrotextual, aquel que busca Faria, lo acota Espinosa Medrano, mediante el misterio, en el ámbito de la poesía revelada. Decir que la poesía no tiene sentido es ante todo oponerse a Faria, pero la definición de la poesía de Espinosa Medrano no se reduce a esa aporía.

3. De la “cláusula estimable” al “poeta benemérito”: Góngora y el “don poético”

De hecho, el divorcio señalado por Mercedes Blanco entre las dos caras de Espinosa Medrano, el anti-humanista y el humanista, lleva al Lunarejo a las puertas de la contradicción, de tal manera que dicho divorcio se difumina hasta dar casi en el matrimonio de conveniencia de la poesía gongorina y la inspiración divina. En la sección IX de su *Apologético*, Espinosa Medrano considera las obras inacabadas de Góngora y emplea analogías que rozan lo misterioso, comparando los poemas inacabados de Góngora con la escritura profética (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 191) y llegando a asemejar el ingenio gongorino con la inspiración divina:

Diga pues Faria si es poca, o porque don Luis la pudo hacer mayor o porque los poetas griegos o latinos trazaron mejor esta fábula. ¿O porque el mismo Faria la pudiera haber mejorado, o escribe otras fábula de más traza?

73. En lo primero fácilmente queda convencido con que bastó haber Góngora dado aquella traza que otros no solo 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 solo querer, no debe hacer lo mejor que puede obrar. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 192)

El argumento *a maiore ad minus* no deja de acercarse peligrosamente a la frontera del misterio, tan bien marcada cuando se trata de oponerse a Faria y tan dúctil cuando se trata de ensalzar a Góngora. La aparente contradicción que supone la comparación de Góngora con Dios nos indica que el ingenio del cordobés tiene carácter de excepcionalidad dentro de los parámetros poéticos de Espinosa Medrano. Veamos de qué manera y con qué consecuencias.

Hemos de detenernos en el párrafo 68 que a mi modo de ver cierra la definición de la poesía de Espinosa Medrano. Ésta es ante todo estilo, sin un sentido general pero con el valor mimético a escala versal que aporta la *distancia cercana* de dicho estilo con su materia. El valor de la poesía no se encuentra en el sentido general, a nivel macrotextual, sino en la acomodación del estilo al tema, la “conformidad de dicciones con el asunto”, a nivel microtextual. Esta oposición entre macrotexto y microtexto, Faria la explora criticando a Góngora “en general” y alabándolo “en particular”: “Hablo en general, que en particular no hay duda que en el *Polifemo* y *Soledades* hay cláusulas beneméritas de poeta de estima”³¹ (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 189). En respuesta, Espinosa Medrano unifica el valor de lo general a partir del ejemplo particular, por un razonamiento inductivo³² que justifica de la siguiente manera:

Ya confiesa cláusulas estimables, y de poeta benemérito en el *Polifemo* y *Soledades*, y no ve que de ahí se colige serlo también las restantes, porque la frasi, 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. (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 190)

El excepcional “espíritu” de Góngora, su “ingenio” alentado por “sagrados furores” permite el paso del microtexto al macrotexto: es aquello que permite saltar de la excelencia de un verso a la perfección del poema entero, porque su calidad es “indivisible”. Este razonamiento presupone la continuidad del lenguaje poético. Por oposición a la cohesión formal de las Escrituras, dictada por la interconexión de los misterios en la construcción del sentido, la poesía tiene una cohesión formal escalonada en dos niveles. A escala microtextual, la “conformidad de dicciones con el asunto” dicta la forma de un verso y lo convierte en un muestra de la valía del

³¹ *Apologético*, Manuel de Faria §VIII.

³² Un razonamiento inductivo aparece también cuando el Lunarejo cita únicamente el incipit de una serie de obras latinas para demostrar la validez general del hipérbaton (*Apologético*, §24-25): “Por no exhibir toda una librería, solo apuntamos los primeros versos de cada poeta, y juraré que a ninguno de ellos se le pasó por la imaginación el Hipérbato [como vicio sintáctico o como figura], y si entraron con él [entendido como lengua poética], para perpetuarle desde el primero al último verso, ya se ve falsificada la bachillería de [Faria] quien los redujo a doce” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 153).

poeta. A escala macrotextual la continuidad del lenguaje poético depende de la calidad del ingenio del poeta, que se deduce sin embargo de la lectura microtextual de sus mejores versos: las “cláusulas estimables” lo convierten en “poeta benemérito”. De este modo, los “sagrados furores” que lo arrebatan en una aparente divinización no pueden ser en el pensamiento del Lunarejo sino el “furor verdaderamente poético” que demuestran sus versos más acabados, señaladamente “y en rucas de oro rayos del sol hilan”³³. Dicho de otro modo, el furor que inspira a Góngora no tiene que ver con el misterio ni rompe la ortodoxia del Lunarejo, sino que es la inspiración divina en segundo grado del «don poético»:

Y así en esta acepción también Góngora escribió por ese y con ese espíritu, y todos los poetas, no solo católicos pero paganos, como Virgilio, Homero, Ovidio y cuantos de Dios participaron el don poético. Pudo contentarse Faria con decir que de ese participó su Camoens más que todos, pues bastaba para fundar en ese exceso la singularidad que pretende, mas no la constituyó sino en que el poema de Camoens se parece a las Escrituras en lo misterioso y profundo... (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 207)

En conclusión, en la polémica entre Faria y Espinosa Medrano se enfrentan dos definiciones de la poesía. La primera se basa en la alegoría como instrumento exegético y su objeto es una poesía cuya cohesión viene dada por una verdad similar a la de las Escrituras, aprovechando el tópico de la confusión entre don poético y don profético: su lectura de la poesía es macrotextual. La segunda, defendida por el Lunarejo, se basa en una relación microtextual entre el estilo y su materia, una relación mimética cuya interpretación se nutre de una amplísima erudición³⁴. Esta idea de la poesía atiende a valores fónicos, a sutilezas genéricas como el arrojado de las cabras a caballo entre lo épico y lo bucólico, y a sutilezas aún mayores, capaces de encontrar en el rechazo del término propio, como la definición filosófica de la miel, la propiedad de una analogía con la que la metáfora del poeta supera a las definiciones usuales. Al ámbito de la alegoría generalizada Espinosa Medrano opone una alegoría genérica, acotada a la épica³⁵, e interpreta la poesía siguiendo el modelo de la metáfora, cuyo ámbito, nos recuerda Ricoeur, no es otro que el de la frase o el de la palabra (Ricoeur, “Entre rhétorique et poétique : Aristote”, 19-24). Por último, si el don profético es la base sobre la que desarrolla Faria su

³³ Espinosa Medrano comenta este verso como “frase benemérita del furor verdaderamente poético”, *Apologético*, VI, §48 (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 171).

³⁴ Sobre la erudición del Lunarejo véase por ejemplo el artículo de Julia Sabena, “Autoridades, erudición noticiosa y figuras del pensamiento en los sermones barrocos del Lunarejo” (2014).

³⁵ *Apologético*, II, §6, “Alma Poética dice Faria también que les pidió en Góngora: así suelen llamar la Alegoría, que tramando la invención Épica, sirve de fundamento al Poema Heroico; mas habiendo empleándose el Espíritu de don Luis en lo Erótico, y Lírico, ¿qué mayor necesidad, que pedir esta alma en sus obras?” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 136-137).

comentario alegórico de Camoens, la idea de la poesía del Lunarejo se basa a su vez en el don poético de Góngora, cuyo primer postulado es la homogeneidad de su estilo. De este postulado es consecuencia que un buen verso sea el reflejo exacto y suficiente del buen poeta y que por tanto el microtexto sea coherente con el macrotexto. De ahí que un simple verso de Góngora, y un verso con metáfora, sea para Espinosa Medrano: “frasi benemérita del furor verdaderamente poético” (Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, 171).

Bibliografía

Alonso, Dámaso. “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”. En *Poesía española. Ensayo de Métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1993 (5ª edición). 344-347.

Aristóteles. *La poétique*, Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, eds. Paris : Seuil, 2011. La primera edición es de 1980.

Blanco, Mercedes. “Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada”. *Criticón*, 84-85 (2002): 123-144.

Blanco, Mercedes. “Góngora et la querelle de l’hyperbate”. *Bulletin hispanique*, 112, 1 (2010): 169-207.

Cisneros, Luis Jaime. “Un ejercicio de estilo del Lunarejo”, *Lexis*, 6, 1 (1983): 133-158.

Didi-Huberman, Georges. “Le quadruple sens de l’Écriture”. En *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995. 57-74.

Didi-Huberman, Georges. “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l’art chrétien”. En *L’image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007. 195-231.

Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético*, Augusto Tamayo Vargas, ed., Rafael Blanco Varela trad., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, Luis Jaime Cisneros, ed. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Universidad de San Martín de Porres, 2005.

Faria y Sousa, Manuel de. *Lusíadas de Luis de Camoens, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*. En Madrid: por Juan Sánchez, a costa de Pedro Coello, mercader de libros, 1639. Vol. 1: Primero y segundo tomo.

Góngora, Luis de. *Obras completas*, Antonio Carreira, ed. Madrid: Biblioteca Castro, 2008, 2ª ed. corregida (1ª ed. 2000), vol. 1: *Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*.

Jammes, Robert. “Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 7 (1966): 127-142.

Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 2006.

Lubac, Henri de. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. Paris: Aubier, 1993 (1ª edición 1959-1963), volumen II.

Migne, Jacques-Paul. *Patrologiae Cursus Completus... : Patrología latina*, serie segunda, tomo 167, (Ruperto). Paris: venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, près de la barrière d'enfer ou Petit-Montrouge, 1854.

Migne, Jacques-Paul. *Patrologiae Cursus Completus... : Patrología latina*, serie segunda, tomo 183, (Bernardo de Claraval). Paris: venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, près de la barrière d'enfer ou Petit-Montrouge, 1854.

Ricoeur, Paul. “Entre rhétorique et poétique : Aristote”, en *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. 13-61.

Rodríguez Garrido, José A. “Poesía y ortodoxia en el *Apologético* (1662) de Espinosa Medrano”, *Calíope*, vol. 16, 1 (2010): 9-25.

Sabena, Julia. “Autoridades, erudición noticiosa y figuras del pensamiento en los sermones barrocos del Lunarejo”, *Hápax*, 7 (2014): 159-188.

Vega Ramos, María José. *El secreto artificio: “qualitas sonorum”: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC, 1992.