

POÉTICA Y MODERNIDAD EN JUAN DE ESPINOSA MEDRANO, EL *LUNAREJO*

¿Y quién era este ingenioso,
aunque extraviado preceptista?

Marcelino Menéndez y Pelayo¹

Me resulta incómodo abrir con un giro tan rutinario como el de lamentar que el autor que estudio ha sido ignorado o mal leído por la crítica. Pero, en el caso de Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*, la realidad—o mejor, su ausencia—hace el lugar común inevitable. La revaluación del Barroco, que ya cuenta con una historia de más de cincuenta años, apenas ha rozado la figura del *Lunarejo*. Es más, hay que delatar un hecho poco menos que escandaloso: rara vez se ha leído al *Lunarejo*, a pesar de los elogios en manuales y antologías, y de haberse proclamado el primer crítico literario hispanoamericano.² Peor aún, no se le ha leído porque no hay edición cabal de su obra. En cuanto al *Apologético*, los estudiosos de la literatura del virreinato, inclusive José Toribio Medina, se han contentado con aludir a la primera edición de 1662 (a veces dudando de su existencia), y a reproducir, calco de calcos, la que publicó Ventura García Calderón en 1925, basada en la segunda, que es de 1694.³ Luis Alberto Sánchez cita del *Apologético* lo citado por Manuel de Mendiburu en su *Diccionario histórico-biográfico*, y otros críticos han seguido acudiendo a prácticas semejantes, mientras que Clorinda Matto de Turner urdió una leyenda indigenista en torno al *Lunarejo*, que ha sido

¹ *Antología de poetas hispano-americanos* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894), III, p. ccix.

² "Espinosa Medrano inicia la crítica literaria en el Nuevo Mundo, y la inicia de espaldas a la gramática, la retórica y las poéticas o preceptivas docentes, con altura que no le va a la zaga, por ejemplo, a los *Comentarios* de Herrera a la obra de Garcilaso." Alfredo Roggiano, "Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina", *Prosa hispanoamericana virreinal*, edición, presentación y bibliografía de Raquel Chang-Rodríguez (Barcelona: Hispam, 1978), p. 109.

³ Ventura García Calderón, "Apologético en favor de D. Luis de Góngora", *Bulletin Hispanique*, 65 (1925), pp. 397-538. García Calderón cita el párrafo pertinente de *La imprenta en Lima*, de José Toribio Medina en la página 402 de su introducción. La edición de 1694 impresa por García Calderón es la que se sigue reproduciendo, por ejemplo, en la edición Ayacucho (selección, prólogo y cronología Augusto Tamayo y Vargas, Caracas, 1982). Excepto donde se indique lo contrario, cito aquí por la primera edición: *Apologético en favor de Don Luis de Góngora príncipe de los poetas líricos de España, contra Manvel de Faria y Sovsa, Cauallero Portugues, que dedica Al Exm. S. Don Lvis Mendez de Haro, Duqve de Olivares, sv avtor el D. Ivan de Espinosa Medrano, Colegial Real en el insigne Seminario de S. Antonio el Magno, Cathedratico de Artes y Sagrada Theologia en el: Cura Rector de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad del Cuzco, cabeça de los Reynos del Peru en el nuevo Mundo. Año de 1662*. Lima: Imprenta de Juan de Queuedo y Zarate, 1662. He manejado el ejemplar de la Beinecke Rare Book Library, en la Universidad de Yale, al que le falta la página titular. He copiado el título de una fotografía de esa página que aparece en J. Agustín Tamayo y Rodríguez, *Estudios sobre Juan de Espinosa Medrano (El Lunarejo)* (Lima: Ediciones Librería "Studium", 1971), quien, no obstante utiliza la de 1694. Las citas de los preliminares provienen de folios sin numerar.

repetida no hace mucho por Mario Vargas Llosa.⁴ Hoy resulta, sin embargo, que las investigaciones de archivo, sobre todo las de Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich Pérez, demuestran que no hay base para afirmar que Espinosa Medrano fuera indio, y sí, no obstante, que fue hombre de posición más bien acomodada, no la figura patética que pintan los novelistas.⁵ Como otros escritores coloniales, Silvestre de Balboa, por ejemplo, el *Lunarejo* ha sido objeto de invenciones motivadas por el proceso de fundación de la historia literaria hispanoamericana, que se forja, como sabemos, a partir de principios del siglo XIX, pero se sitúa orígenes en la colonia.⁶

Ahora bien, creo que no se puede dudar de la importancia de Espinosa Medrano, a pesar de la desorientadora historia de su acogida. El *Apologético* y *La Novena Marauilla*, la colección de sermones del *Lunarejo*, merecen figurar en el mismo canon que la *Respuesta a Sor Filotea*, y los *Infortunios de Alonso Ramírez*.⁷

⁴ Luis Alberto Sánchez, *Los Poetas de la colonia y la revolución* (Lima: Editorial P.T.C.M. 1947 [primera edición, 1921, bajo el título *Los poetas de la colonia*]). Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Primera Parte que corresponde a la época de la dominación española* (Lima: Imprenta de J. Francisco Solís, 1878), III, pp. 73-74. Clorinda Matto de Turner, *Bocetos al lápiz de americanos célebres* (Lima: Imprenta Bacigalupi, 1890), pp. 17-40. Mario Vargas Llosa, "El Lunarejo en Asturias", *ABC* (Madrid), domingo 23 de noviembre de 1986, pp. 68-69.

⁵ Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich Pérez, "Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueno del seiscientos: nuevos datos biográficos", *Revista de Indias*, 48, nos. 182-183 (1988), pp. 327-47. Los descubrimientos de estos investigadores aproximan al *Lunarejo* a la figura del "señor barroco" elaborada por José Lezama Lima: "Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canongía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas." *La expresión americana* (La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957), pp. 32-33. El protagonista de *Concierto barroco*, la novela de Alejo Carpentier (México: Siglo XXI Editores, 1974), es una versión ficticia de esta figura lezamiana.

⁶ Ver mi "Reflexiones sobre *Espejo de Paciencia*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), 35, no. 3 (1987), pp. 571-90.

⁷ *La Novena Marauilla Nvebamente Hallada en los Panegíricos Sagrados que en varias Festividades dijo el Sor Arcediano Dor D. IVAN de Espinosa Medrano, primer Canónigo Magistral Tesorero Chantre y Finalmente Arcediano de la Catedral del Cuzco en los Reynos ... Presentolas con fineza al orden del gran Patriarca Sto Domingo el Mo Agustín Cortez de la Cruz, Capellán Real de la gran Ciudad del Cuzco, discípulo del autor que los saca a luz y los imprime a su [cuenta?]. Impreso en Valladolid por Jo de Rueda, año de 1699.* El poder evocador, y la destreza retórica de Espinosa Medrano en estos sermones son extraordinarios. En mi opinión estos textos superan a los de Sigüenza, y en algunos casos a los de la propia Sor Juana. Dos ejemplos: "De los Pezes el mas regalado es la Murena: La Murena tan preciada en la Antigüedad, que la sustentavan en los Estanques con carne humana. Hermoso Pez, que enroscandose siempre, haze gala de que brillen en círculo sus escamas. Pero que gusto tan estragado de Pez tan noble! Tiene amistad con la Serpiente, anudase en amorosos lazos con la Vivora, y es, que la Vivora la llama a silvos desde la orilla..." (p. 1). "Rastrear el origen del Alma, y conocer su naturaleza, y movimientos, difícil empleo fue de la Philosophia (Augustísima, y Divina Magestad Sacramentada). Desvelosa la docta Grecia en inquirir studiosamente que sea Anima? Y en discordes batalla de ingenios, y plumas, y a todo golpe fue de hierro; todo tiro fue disparar, juzgaron muchos que era fuego, como Demócrito; no pocos la soñaron número, como Xenocrates; Vnos la prefirieron ayre, como Diogenes; otros la sospecharon armonía, como Empedocles..." (p. 38).

Conocemos las frases lapidarias (que, en efecto, lapidan) de Menéndez y Pelayo sobre el *Apologético*: "uno de los frutos más sabrosos de la primitiva literatura criolla"; y: "es una perla caída en el muladar de la poética culterana."⁸ Pero Dámaso Alonso, que no tenía por qué prodigar alabanzas o vituperios, y que conoció mejor que nadie la historia de los comentaristas de Góngora, afirma que Espinosa Medrano, "aunque tardío, es uno de los mejores que participaron en estas luchas literarias [...] en su defensa de Góngora se ve una percepción crítica, que falta ordinariamente a los comentaristas."⁹ Las disputas sobre el autor de las *Soledades* son significativas porque representan, en el ámbito de la literatura escrita en castellano, la *querelle des anciens et des modernes*, en la que se puso en juego una poética nueva, que en Gracián anticipó formulaciones mucho más recientes en la literatura occidental. En esa contienda Espinosa Medrano militó resueltamente en el bando de los modernos.

No soy el primero en advertir la modernidad del *Lunarejo*, por supuesto. Susana Howell encuentra en el *Apologético* "algunas ideas que, sin haber sido desarrolladas por Espinosa Medrano, tienen obvios nexos con nociones lingüísticas y críticas de nuestro tiempo."¹⁰ Eduardo Hopkins había hecho una observación similar, al comparar una idea de Espinosa Medrano sobre la poesía con otras del formalista ruso Yuri Tinianov.¹¹ Y Alfredo Roggiano había escrito: "Este concepto de la forma como actividad creadora del lenguaje, que insume referentes y fines en un *ethos* de la escritura, como enseña Roland Barthes, es lo que se ha venido revalorando desde los visionarios románticos, los simbolistas, franceses, el esteticismo de Croce y hasta el estructuralismo y la semiótica de hoy."¹² Pero, ¿en qué consiste específicamente esa modernidad de Espinosa Medrano, y qué tiene en común con otros escritores del Barroco de Indias?

Voy a seguir tres vías de aproximación al *Apologético*. La primera me llevará a considerar la autoubicación de Espinosa Medrano, en lo referente al origen de su discurso, lo cual implica, desde luego, el de los escritores del virreinato. La segunda consistirá en un análisis de las ideas del *Lunarejo* sobre la poesía, especialmente en relación al petrarquismo y la doctrina de la imitación. La tercera conduce a la fundación del texto del *Apologético*; a sus pretextos capacitadores, en comparación a los de otros escritores del Barroco de Indias. Veremos, finalmente, si estas tres vías desembocan en una plazoleta de esa ciudad barroca ideal donde brillan, entre

⁸ *Antología*, III, pp. ccvi, y ccix.

⁹ Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, 4ta edición (Madrid: Gredos, 1961), I, p. 244.

¹⁰ "Una nueva lectura del *Apologético*, de Espinosa Medrano", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* (Madrid), 82, núm. 3 (1979), p. 591. Robert Jammes también ha dicho: "Nous avons, en somme, les éléments essentiels d'un manifeste de la stylistique, ou de la critique formaliste telle qu'elle est pratiquée de nos jours." "Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora", *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brsilien*, núm. 7 (1966), p. 138.

¹¹ "Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético* en favor de D. Luis de Góngora", *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana* (Lima), año 4, núms. 7-8 (1978), p. 112.

¹² Roggiano, pp. 105-06

otros, Balbuena, Sor Juana y Sigüenza, en la que pueda empezar a levantarse el monumento que le debemos al Sublime Doctor.

Pudiéramos adaptar la conocida pregunta del personaje de Montesquieu, "Comment peut-on être persan?", y decir, "¿Cómo se puede ser escritor peruano en el siglo XVII?". En el *Apologético* llama la atención la insistencia con que tanto Espinosa Medrano como los autores de los preliminares se identifican, geográfica y culturalmente, con un espíritu de grupo que limita y define su actividad discursiva; cómo le dan nombre a lo que son, por referencia a donde están. Por ejemplo, en la "Censura", el Doctor D. Fray Fulgencio Maldonado emplea lo que parece ser ya un tópico entre sus congéneres, al comparar la riqueza mineral del Perú con su caudal de "ingenios": "que donde crió Dios más quilatados, y copiosos los tesoros de la tierra depositó también los ingenios del cielo." Digo que parece tópico porque figura también en la "Aprobación" del Doctor Alonso Bravo de Paredes y Quiñones: "siendo su ingenio, no el ensaye del oro y la plata, que pródigas dan sus brutas peñas; de los grandes talentos sí, que produce el mineraje racional de sus hijos." El propio Paredes y Quiñones usa un sugestivo epíteto al describir el Perú como "esta escondida América..." Miguel de Quiñones, Catedrático de Prima, Guardián y Regente de los Estudios del Convento del N.P. San Francisco de la Ciudad del Cuzco, otro de los autores de los preliminares, hace una identificación geográfico-meteorológica mucho más precisa y dramática, al decir que Espinosa Medrano tuvo: "muchas sí [costumbres] de grande ingenio y letras, de tantas que con toda perfección profesa con crédito grande de nuestros desesperados climas para ultramarinos pechos." Esta América escondida, desesperada, que produce no sólo metales preciosos sino ingenios, se dirige a pechos de allende el mar que son distintos, diferentes, y se encuentran fuera del perímetro de estas vehementes y ansiosas circunscripciones. Definidas las lindes de ese discurso, puede convertirse el territorio demarcado en plataforma de lanzamiento para mensajes hostiles contra ese Otro lejano y poderoso. De esa manera, en el primer verso de su soneto Laudatorio, el Licenciado D. Bernabé Gascón increpa a Faria, contrincante del *Lunarejo*, a que "Sienta la herida del harpón Indiano." Este crispado intercambio permite precisar las autodesignaciones, como si al dibujar sobre un mapa diversos países, procediésemos luego a trazar sobre cada espacio un nombre. 'Indiano' es, por cierto, el gentilicio que más se usa para referirse a los americanos, lo cual sugiere que es la apropiación resentida de un apelativo que en su origen no fue nada laudatorio. En 1611 Covarrubias escribe ya, con apenas velado rencor: "indiano, el que ha ido a las Indias, que de ordinario éstos buelven ricos."¹³ 'Criollo' también se usa no pocas veces, mientras que austral y antártico—de clara estirpe latinizante—parecen ser los que designan con más frecuencia el territorio.¹⁴ El punto cardinal

¹³ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: S.A. Horta, 1943), p. 734.

¹⁴ Sobre criollo, ver José J. Arrom, "Criollo: definición y matices de un concepto", *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*, 2nda. ed. (Madrid: Gredos, 1971), pp. 11-26.

que nombra ese raro territorio lo da una reminiscencia latina, como si fuese apto a cincelarse en la fachada de algún edificio. La designación aleja a la vez que bautiza.

Ahora bien, esta autodescripción un tanto belicosa del enclave en los preliminares del *Apologético* culmina en los textos del propio Espinosa Medrano. En su dedicatoria a Luis Méndez de Haro, Duque Conde de Olivares, proclama, con una mezcla de humildad y orgullo: "A los Principes grandes suelen presentarse la Aues peregrinas, los paxaros que crio Region remota: vna pluma del Orbe Indiano se abate a los pies de V. Exc. no de buelo tan humilde, que por lo menos no ha saluado el Antartico mar, y el Gaditano."¹⁵ Y añade (en el Barroco siempre se añade): "le desseamos eternizados los que en tan remoto Hemisferio viuimos distantes del coraçon de la Monarquia poco alentados del calor preciso con que viuen las letras, y se animan los ingenios, contentandonos con saludarle siquiera con los afectos." El *Lunarejo* se declara pluma del Orbe Indiano, apurando el lugar común, para identificarse con la singularidad del plumaje de esas aves exóticas que tanto admiraron por su extravagante colorido a los europeos. A esa rareza contribuye la exorbitancia, me valgo aquí del sentido lato de la palabra, del lugar desde donde escribe. La demarcación de fronteras se hace cada vez más terminante, y su franqueo es, por lo tanto, cada vez más azaroso; una proeza, aunque verbal. Es evidente, además, que la autodefinition surge de un resentimiento producto de la distancia, el abandono, y hasta el desprecio, ya que siempre se basa en cómo los europeos nombran a los americanos. Es una rareza refleja.

Tal vez se piense que exagero, aunque difícil sería superar las hipérbolas de la retórica barroca. Pero es que hay más, mucho más, que no se ha tomado en cuenta porque fue omitido de la segunda edición del *Apologético*, la que todo el mundo parece haber leído. Por ejemplo, aparece en la edición de 1662 una "Fe de Erratas", suprimida en la de 1694, que lleva la siguiente nota del autor: "Enmienda, Letor, con pluma estos renglones, que no es justo, que sobre los mios me acumules yerros de la imprenta. Son notados de barbaridad en España los Indianos, y sera esforçar

¹⁵ Nadie, que yo sepa, se ha preguntado por el sentido político de la dedicatoria, que no es al Conde-Duque de Olivares famoso, sino a su sucesor y sobrino, quien, por cierto, también había muerto cuando sale publicado el *Apologético*. Más que nada, la dedicatoria demuestra lo conciente que estaba Espinosa Medrano de las altas y bajas—sobre todo las segundas—de la monarquía española, y cuánto había significado la riqueza del Perú en mantener a flote el atribulado gobierno de Felipe IV, y su favorito, el notorio tío de Luis Méndez de Haro. Es imprescindible para la comprensión de este período el monumental libro de J.H. Elliot, *The Count-Duque of Olivares: The Statesman in an Age of Decline* (New Haven: Yale University Press, 1986). Algo visible en la dedicatoria es el resentimiento de Espinosa Medrano, que muy bien podía reflejar el de los individuos de su clase en el virreinato, por las exigencias fiscales que les había impuesto la monarquía. Escribe Elliot, refiriéndose a los años (desastrosos) alrededor de 1640: "The cumulative effect of Madrid's war-time fiscalism, however, was to impose intense strains on the loyalty to an absentee monarch whom few of them had seen, and to raise at least the possibility of a higher loyalty to an idealized community. These strains were becoming increasingly apparent throughout the Monarchy—in Naples and Sicily, Vizcaya, Navarre, Portugal, the states of the Crown of Aragon, and even Mexico and Peru—as local populations sought to resist fiscal and military demands that appeared to them intolerably oppressive." (p. 562) La comunidad "idealizada" a la que Elliott se refiere es la que define Espinosa Medrano en el prólogo de varias maneras que se discuten en el texto de este trabajo.

la calumnia no barrerle aun los indicios de esa sospecha." El resentimiento no podía ser más palmario, así como su fuente en un presunto desprecio. Al decir que los indios son acusados de "barbaridad", el *Lunarejo*, que conocía muy bien sus etimologías, está subrayando que los europeos los consideran a éstos "extranjeros", y en última instancia carentes de habla. La estridencia de esta autodefinición refleja aumenta en otros fragmentos censurados en la edición de 1694. En el prólogo intitulado "Al Letor", por ejemplo, hay una frase muy citada por la crítica que reza así en la edición utilizada hasta ahora: "Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los Criollos, además que cuando Manuel de Faria pronunció su censura, Góngora era muerto; y yo no había nacido..."¹⁶ Pero en la primera edición decía: "Tarde parece que salgo a esta empresa: pero viuímos muy lejos los Criollos, y si no traen las alas del interés; pereçosamente nos visitan las cosas de España; además que cuando Manuel de Faria pronunciò su censura, Gongora era muerto; y yo no auia nacido." Si la pluma del Orbe Indiano atravesaba mares, el vuelo a la remota región (tan rica, no obstante en metales preciosos) se da sólo sostenido por el deseo de lucro y explotación. El deslinde geográfico se hace aún más beligerante, y el resentimiento es todavía mayor, al sumarse a éste un elemento temporal de cariz negativo—la tardanza, el retraso. Los indios viven no sólo en otro lugar, sino también en otro tiempo.

Hay, en este mismo prólogo, otra formidable omisión, sin duda la más significativa. En realidad, el pasaje no tiene sentido en la edición de 1694. Dice ésta: "Si al Duque mi señor, y Mecenas deste papel no desagradare esta ofrenda humilde, tenme por animado a mayores empressas. Ocios son estos, que me permiten estudios mas seueros. No me atrevo al desengaño; embargo si las estimaciones: harto es, que hablemos: mucho valdria Papagayo, que tanto parlasse; pero sucedenos lo que al de Augusto Cesar. *Oleam & operam perdidí*. Dios te guarde, & etc" (p. 419). Hay un evidente *non sequitur* entre "estudios más severos" y "no me atrevo al desengaño". Pero es que la primera edición decía así: "Si al Duque mi señor, y Mecenas deste papel no desagradare esta ofrenda humilde, tenme por animado a mayores empressas. Ocios son estos, que me permiten estudios mas seueros. Pero que puede auer bueno en las Indias? Que puede auer que contente a los Europeos, que desta suerte dudan? Satyros nos juzgan, Tritones nos perfumen, que brutos de alma; en vano se alientan a desmentirnos mascarás de humanidad. Perdono lo que me cabe: no me atrevo al desengaño; embargo si las estimaciones: harto es, que hablemos: mucho valdria Papagayo, que tanto parlasse; pero sucedenos lo que al de Augusto Cesar. *Oleam & operam perdidí*. Dios te guarde, & etc." Las frases suprimidas constituyen uno de los manifiestos literarios más combativos de la colonia, y su expresión no podía ser más elocuente. La figura principal es, desde luego, la ironía, sobre todo si tomamos en cuenta que el lector del *Lunarejo* sabía muy bien lo que los europeos encontraban "de bueno en las Indias": metales

¹⁶ *Bulletin Hispanique*, p. 419.

preciosos, que no obras del ingenio o el arte. Pero la descripción de los indianos, basada en lo que los europeos supuestamente piensan de ellos, es digna de análisis. Ahora la barbaridad se ha convertido en animalidad. En vez de rostros, los indianos llevan "máscaras de humanidad" que apenas encubren la falta de la misma. Es notable que el *Lunarejo* diga "máscaras de humanidad", en vez de "máscaras humanas": lo que quiere decir, con su precisión escolástica, es que son máscaras de un atributo, ni siquiera disfraces de una esencia. Más significativo aún resulta la vertiente teratológica de la descripción. Al decir que los indianos son sátiros, por supuesto, no sólo los describe en este insulto reflejo por su sensualidad desmedida, y falta de inteligencia, sino que los concibe como una mezcla de bruto y ser humano. Según Covarrubias, "Sátiros. Un género de monstruos, o verdaderos o fingidos, que es lo más cierto, aunque Plinio, lib. 7, cap. 2 dize ser unos animales quadrúpedes, que se crían en los montes subsolanos de las Indias, los cuales tienen rostros de hombres y corren en dos pies..."¹⁷ El trasfondo histórico de esta imagen es vastísimo, porque remite a las primeras descripciones de los americanos contenidas en las crónicas de la conquista, y a los debates sobre el hombre natural. El *Lunarejo* se identifica aquí con el objeto más polémico creado por la mirada europea, un ser fabuloso, escindido por su doble naturaleza animal y humana. Por último, la identificación con el papagayo, ave americana, si las hay, explosión de colores que contrastan en su belleza con los estridentes ruidos que emite, pero, único animal capaz del habla, es de una casi prodigiosa propiedad. Plumas que hablan, pero que sólo repiten, que imitan apenas, los papagayos del *Lunarejo* representan el problema de la *imitatio*, central tanto en la poética como en la autodefinition del indiano. Creo que tanto el extravagante colorido del papagayo, como su monstruosa capacidad para simular el habla entran en juego aquí. En otra ocasión he estudiado el monstruo en Calderón y el barroco en general, permítaseme recordar aquí no sólo su carácter mixto, hecho de elementos contradictorios, sino también el ser un ente esencialmente visual: monstruo, monstrare, mostrar, ostentar.¹⁸ Eso es precisamente lo que hace el *Lunarejo* aquí, ostentar, hacer alarde de su diferencia, de su ontológica visibilidad deforme. Esta, por cierto, como se verá, juega un papel importante en el *Apologético*, porque no olvidemos que Espinosa Medrano encarna en su propia cara esa diferencia visible, signo de su identidad personal, y motivo de su singular apodo. La identificación territorial, como en Sigüenza y Góngora, va a revestirse de un aura cósmica a través de esa visible y onomástica monstruosidad del *Lunarejo*.

Pero conviene subrayar también que, como hemos venido sugiriendo, todo el autorretrato del *Lunarejo* está basado en lo que los europeos piensan de los indianos. Es una especie de autorretrato en espejo cóncavo, basado en reflejos de

¹⁷ Covarrubias, p. 930.

¹⁸ Roberto González Echevarría, "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2,727", *Co-Textes* (Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier), no. 3, número especial *Calderón: Códigos, Monstruos, Icones*, ed. Javier Herrero (1982), pp. 27-58.

una identificación asumida como tal, en atributos discordes y negativos de una voz de la que sólo se perciben los ecos que aumentan su volumen, y distorsionan grotescamente su enemigo rumor. Las máscaras son dadas por lo dado, es decir, por la mitología clásica que las convierte en emblemas de una diferencia hierática. No es una identidad que surge del contacto con la naturaleza americana, sino de la incrustación de ésta en códigos recibidos que altera, pero no cambia. El indiano es reflejo de lo que piensa piensan del él, y esos pensamientos son figuras grotescas, hechas de propiedades secundarias, pasadas por prismas paranoides espesados por el disloque físico y temporal. Esa secundariedad lunar marca a Espinosa Medrano, y va a constituir la base inestable de su discurso y de su poética. ¿Resulta de esa diferencia austral y astral una nueva poética? ¿Son estos barrocos sátiros criollos gestores de una novedad poética igualmente monstruosa? ¿O son meros papagayos que chillan versos petrarquistas por los rincones de esta escondida América?

La doctrina de la imitación es la base de toda poética renacentista, lo cual distancia esa poesía de nosotros, que, productos del romanticismo, buscamos precisamente la originalidad en el verso, no su fidelidad a un modelo dado.¹⁹ Desde luego, aparte de la imitación de los clásicos, los poetas renacentistas imitaron a Petrarca, sin cuya obra las de Garcilaso, Ronsard, Shakespeare, y todos los grandes poetas europeos de los siglos XVI y XVII, son impensables. Esto presenta graves dificultades para entender cómo se engendra la poesía, para no ser simplemente una copia. Este problema se extiende a la poesía colonial, pero con una vehemencia muy propia, que tal vez sea lo que determine su valor, y el del llamado Barroco de Indias. Alicia Colombí-Monguió lo ha expresado así, en uno de los mejores libros escritos sobre poesía colonial (y hasta sobre poesía del Siglo de Oro):

El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía haberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exilado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente? La exhibición erudita del Cinquecento italiano declara la necesidad de incorporarse los clásicos porque sentía el abismo entre su mundo y el propio ya desde Petrarca. Al sentido de pérdida de un pasado cultural se unió un resquemor de inferioridad en el presente, y así el texto humanista—que intenta revivir e incorporar a sí mismo los textos de la cultura admirada—es un intento de salvar el abismo entre ambos mundos. Júzguese entonces cómo sería de acuciante esa nostalgia y ese sentimiento de inferioridad para un hombre en las circunstancias de Dávalos.²⁰

¹⁹ En lo que sigue hago una síntesis sin duda demasiado reductiva de la teoría poética en el ámbito de lengua española durante los siglos XVI y XVII. Para una exposición más completa debe leerse el ensayo de Arthur Terry, "The Continuity of Renaissance Criticism: Poetic Theory in Spain Between 1535 and 1650", *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 31 (1954), pp. 27-36.

²⁰ Alicia de Colombí-Monguió, *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral* (London: Tamesis Book Limited, 1985), p. 111.

Ya hemos visto el resentimiento con que el *Lunarejo* y sus amigos se describen. Ahora, si bien es cierto que los indianos se sentían lejos del “corazón de la monarquía” y faltos del “calor preciso” para el cultivo de las letras, lo cierto es que la poética renacentista, en el seno de la cual no obstante escribían, era de un cosmopolitismo que podía incluirlos; la nostalgia de los clásicos, y por lo tanto su ausencia, podía sentirse tanto en Madrid como en Lima, o en la propia Roma (“Buscas a Roma en Roma, oh peregrino...”). Colombí-Monguió se refiere a: “ese luminoso ámbito de cultura renacentista que en Lima, con su Academia Antártica, y en La Paz, con Dávalos, doña Francisca, y Salcedo Villandrando, dio nobleza e identidad cosmopolita a la poesía virreinal.”²¹ Y añade que se trataba de: “una sociedad de gentes cultas, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca no solamente se escribía, sino que se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso.”²² Si era cosmopolita, ¿cómo podía sufrir el poeta por la distancia física que lo separaba de Europa? En otras palabras, ¿dónde trazaban los poetas indianos esos sutiles meridianos que separaban el mar antártico del gaditano? ¿Qué diferencia había entre los papagayos de un mar y otro?

La respuesta que Colombí-Monguió da a estas preguntas es que la originalidad de cualquier poema renacentista se encontraba en la mezcla de diversas fuentes, en la manera en que se cotejaban y acotejaban los fragmentos de modelos que el poema barajaba e imitaba. Creo que este es el principio de la respuesta. La respuesta completa se va a dar en Gracián y el *Lunarejo*. Porque el Barroco va a surgir del impase de la *imitatio* que conduce al “ingenio”, al *wit*, que es, en pocas palabras, la toma de conciencia del proceso de revolver los modelos, y crear a partir de ellos. Refiriéndose a Sor Juana, Alan Trueblood describe así la poética del barroco:

Precisely because of the familiarity of this idiom [de la poesía petrarquista], a premium is placed on novelty and ingenuity in its handling. Wit expressed in conceit, wordplay which startles and diverts by unexpected couplings of terms usually far apart or belonging to different orders of phenomena, is the fundamental figure of thought. Paradox, antithesis, hyperbole, and periphrasis are constant props. Patterns of scholastic logic, parallelisms, inversions, plain or incremental repetitions, are favorite ways of disposing concepts syntactically. Governing all is a rhetorical tendency that highly prizes ingenuity in unraveling variant expressions of an unvarying conceit.²³

Es sólo si tomamos en cuenta esta práctica del “ingenio” en el conceptismo que podemos comprender la osadía del *Lunarejo*, y la manera en que los poetas australes concibieron su poesía. Desde luego, fue Gracián quien codificó las actividades del “ingenio”, y quien con mayor propiedad formuló una poética del barroco que se anticipa a la moderna. El *Lunarejo* había leído a Gracián, a quien cita e incluye entre

²¹ Colombí-Monguió, p. 122

²² Colombí-Monguió, p. 127.

²³ Alan S. Trueblood, “Introduction”, *A Sor Juana Anthology*, tr. Alan S. Trueblood, foreword by Octavio Paz (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), p. 11.

las autoridades que avalan su tratado, pero sus ideas sobre poesía no están totalmente determinadas por el teórico aragonés. Veamos brevemente cuáles son esas teorías.

La desenvoltura del *Lunarejo*, su atrevimiento, es lo que primero llama la atención en el *Apologético*. Critica, por ejemplo, la idea de que la poesía profana deba tener "misterios". Sostiene que hay una relación inversa entre la poesía sacra, que es tersa y económica, pero pletórica de sentido, y la profana, que es todo forma, sin sentido profundo.

Pero quien le dixo a Manuel de Faria, que los Poetas y Escritores del siglo auian de tener misterios? o quando los hallò en su Camoens? deue de querer, que vna Octaua Rima tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como clausula Canonica otros arcanos reconditos, Sacramentos abstrusos, mysterios inefables. Sabido es, que en esso se distingue la Escritura humana y Poesia secular de la reuelada, y Theologica: q esta emboçando mysterios, descoge humildes las clausulas y llano el estilo; y aquella toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, toda aliño de eloquencias iace vana, hueca, vacia, y sin coraçon de mysterio alguno ... quando al contrario toda la magestad de las letras seculares consiste en tener los tuestos en el alma, y el oropel de fuera ... Pues si toda la alma Poetica consiste en poco mas que nada, q sera vna alusion a historia, costumbre, o fabula, o en vn equivoco, vna sal, en vn cocepto de donayre, o gracia, en vn viso a la Physica o a la Politica, en vna conformidad de dicciones con el assumpto... (3 verso).

Estas extraordinarias afirmaciones del *Lunarejo* no han dejado de provocar alarma, aún en nuestra época. Robert Jammes, por ejemplo, argumenta que ni Espinosa Medrano ni los demás defensores de Góngora responden a la acusación más grave de los enemigos de éste: que el contenido de su poesía no es elevado, y que por lo tanto está reñido con su forma noble. Jammes opina que todos, detractores y defensores, estaban imbuidos de aristotelismo, y que por lo tanto no podían deshacerse de la noción de que al estilo grave de la épica tenía que corresponder un asunto grave. De lo que sigue que las *Luisiadas* tenían que ser superiores a las *Soledades*, que es lo que proclama Faria. Por eso, alza las cejas Jammes, el silencio del *Lunarejo*, sobre este tema, y su presunta afirmación de que: "la poésie est pure forme, et que son contenu est, par nature, dépourvu de dignité." Esto escandaliza al bueno de Jammes, quien afirma, con gálica presunción: "Ceci va très loin."²⁴ ¿Será ir tan lejos como de España al Perú, atravesando los mares gaditano y austral?²⁵

Pero lo que propone el *Lunarejo* es consecuente con lo antes visto con respecto al ingenio. El "alma", el sentido de la poesía profana está contenido en su propia

²⁴ Jammes, p. 137.

²⁵ El *Lunarejo* hace lo que Jammes dice que no pueden hacer los defensores de Góngora, porque piensa que de antemano los ciega su formación aristotélica. El balance de Jammes es el siguiente: "quand on fait le bilan de l'*Apologético*, on est bien obligé de constater que contre Faria qui—comme ses prédécesseurs—attaquait la poésie de Góngora dans sa totalité, Espinosa Medrano s'est borné—comme ses prédécesseurs—à défendre des hyperbates, des images, des métaphores, ainsi que l'obscurité qui peut en découler, c'est-à-dire en définitive la langue de Góngora, non la poésie de Góngora" (p. 138).

forma, no es algo separable de ésta, ya que la forma es el concepto, en el que se expresa el ingenio. Aquí está la modernidad del *Lunarejo* y del Barroco en general. No defiende, pues, parte de la poesía de Góngora el *Lunarejo*; la defiende toda, y declara la forma inseparable de su contenido. Por ejemplo, afirma que es insensato pedirle sentido alegórico a la poesía gongorina, porque “empleandose el Espiritu de Don Luis en lo Erotico, y Lyrico, que mayor necesidad, que pedir esta alma en sus obras? Mas si alma llamò a las cetellas del ardor intelectiuo con que lucidamente animò tan diuino canto, mil almas tiene cada verso suyo, cada cocepto mil viuezas” (6 recto). Esto es acorde con el principio central de su teoría: que todo lenguaje poético es una desviación de la norma común del lenguaje. Es en este punto en el que, como Jammes, Howell y Roggiano han advertido, Espinosa Medrano se adelanta a formulaciones casi contemporáneas sobre el lenguaje poético: “puesto que toda la vniversal Poesia empieça, media, prosigue, y concluye con este preciso barajar de los terminos, que a ser defectuoso, no entraran tropeçando en el a los vmbrales del Poema” (11 verso). Repite y amplía la misma idea en su defensa del hipébaton gongorino, que lo lleva a una definición aún más amplia y atrevida de la poesía.

Lo que importa aduertir mucho es, que essa colocacion (llamese, o no latamente Hyperbaton) es tan genuina, y natural a la numerosa fabrica del verso, que aun el nombre de *verso* (como dize Georgio Sabino) se deriuo de este reboluer los terminos, inuertir el estilo, y entreuerar las voces. *Stylus saepe vetendus est, ut inde etiam nimitatos esse versus, perhiberi Possi videatur, quod dum fiunt varie huc, atque illuc vertantur*. Tan lejos està la inuersion de las voces, tan distante de vizar los versos, que en ellos no es Tropo; sino alcurnia, no es afeyte; sino facyion, no defecto; sino naturaleza (12 verso).

Esta declaración, con su agudo juego de palabras en torno a “verso”, es una proclama de la artificialidad del lenguaje poético, de su ser un producto secundario de la naturaleza, no la naturaleza misma. No hay pretensión de naturalidad en la poética del *Lunarejo*, sino, por el contrario, un reconocimiento explícito de que es arte, y de que ser arte es su ser mismo.

Por último, debe destacarse algo que ha escapado por completo a los lectores del *Lunarejo*: hay veces en que declara que Góngora es **superior** a los latinos, es decir, a los clásicos:

que aunque diximos remedaua [Góngora] la coturnada, y altissima elocucion Latina, no lo diximos todo: porque falta por dezir, que la elocuencia Latina tiene mucho q aprender de la Gongoriana, mucho que imitar de sus primores, mucho que admirar de su espiritu. Cada rato lo experimentamos en los lances, que ocurren en competencia de vn mismo argumento. El de Polifemo, escriuieron Homero en su Odyssea, Virgilio en su Eneyda, y Ouidio en sus Metamorfosis, pero ¿quien llegó a la eminencia de la Musa Castellana de Don Luys? Solo este parece, que escribió el Polifemo, porque solo en su estilo llegó a ser Gigante aquel Ciclope. Conferida vna elocuencia con otra, mira la Española para abajo las demas. (17 recto)

Esto es decisivo en la postura del *Lunarejo*, porque permite que lo nuevo, que lo

moderno, es decir, que lo indiano, pueda existir como tal. Porque si Góngora logra superar a Virgilio y Homero, una pluma del Orbe antártico podría a su vez llegar a escribir algo digno de reconocimiento. Esta declaración también explica por qué el *Lunarejo* niega que el valor de la poesía dependa de su asunto, ya que difícilmente podrían competir los nuevos, léase, los indianos, con los temas legados por la tradición clásica.²⁶ Es aquí donde mejor se ve que las disputas sobre Góngora son, en España y su imperio, la *querelle des anciens et des modernes*. Pero, sobre todo, puede verificarse que el barroco pretende desligarse de los dorados yugos del petrarquismo, aun si se trata, como se ha visto, de una ruptura por saturación más que por rechazo.

Acostumbrados como estamos a las rupturas que se manifiestan como un barrer el pasado para empezar a partir de cero, la revolución poética del barroco, y en especial del Barroco de Indias, se nos hace difícil de entender. El ingenio, como se ha dicho, es un manipular los elementos del lenguaje poético heredados del Renacimiento, un barajar de tópicos y tropos para crear otros de los recibidos; lo que Severo Sarduy ha llamado, refiriéndose a Góngora, la "metáfora al cuadrado".²⁷ Se trata, en realidad, de una exageración de la *imitatio*, no de su negación. En el barroco hay una conciencia aguda del prestigio del modelo, al que se rinde un homenaje a la postre ambiguo, porque su monumental presencia se reduce no obstante a ser engaste de lo nuevo: el texto barroco es una filigrana que destaca su engaste. Lo raro no es lo desconocido en el Barroco, es lo conocido fuera de proporción y lugar. La ansiedad y resentimiento en los preliminares del *Apologético* anuncian este culto a lo dado, a lo recibido, a lo inerte, que sólo se dinamiza para producir lo nuevo, de lo cual proyecta una imagen necesariamente monstruosa por su entreveramiento. No es una ansiedad de la influencia, sino de la confluencia y de la afluencia, en la que lo nuevo viene a ser una rareza más. El Barroco es una secundariedad incorporada, asumida, que asimila el desfase geográfico y temporal del poeta antártico, y lo exhibe como emblema—sátiros y papagayos.

Octavio Paz es quien más explícitamente ha vinculado el culto a la extrañeza del barroco con la extrañeza del criollo mismo, en pasajes fundamentales de su libro sobre Sor Juana, aunque ya José J. Arrom había sugerido esta relación algunos años antes.²⁸ Pero Paz es quien ha visto la relación entre la tropología del barroco y la

²⁶ Jaime Giordano percibe la audacia del *Lunarejo* al desvincular la poesía de un contenido dado, al declarar que en el Barroco "Por primera vez se toma ágil conciencia de la herejía fundamental del hombre: la concepción de un mundo con un despliegue autónomo—por lo menos en la apariencia y, en el caso del barroco, con el sentimiento trágico de que se trata de una mera ilusión—de sus leyes, frente al mundo de la naturaleza." "Defensa de Góngora por un comentarista americano", *Atenea* (Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes-Universidad de Concepción, Chile), año 38, tomo 152, núm. 393 (julio-septiembre de 1961), p. 231.

²⁷ *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), pp. 55-60.

²⁸ Arrom había escrito: "Para caracterizar a fondo el barroco de Indias hemos de proceder a otra aclaración. Hoy se está generalmente de acuerdo en que el barroco fue en Europa un clima artístico creado por el clima espiritual de la Contrarreforma. Ese clima actuó como oscura fuerza que impulsaba a regresar a lo que se era antes de la irrupción del Renacimiento, a saltar hacia atrás en busca de terrenos que por no haber sido

rareza del criollo: "La estética barroca acepta todos los particularismos y todas las excepciones—entre ellas 'el vestido de plumas mexicano' de Góngora—precisamente por ser la estética de la extrañeza. Su meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos. El *concepto* y la *agudeza* son las sirenas y los hipogrifos del lenguaje, los equivalentes verbales de las fantasías de la naturaleza."²⁹ Y añade:

Entre todas esas maravillas americanas había una que, desde el principio, desde Terrazas y Balbuena, habían exaltado los criollos: la de su propio ser. En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebató la extrañeza que era ser criollo. En ese entusiasmo no es difícil descubrir un acto de compensación. La raíz de esta actitud es la inseguridad psíquica. Ambigua fascinación: a la inversa de los franceses de ese mismo siglo, los criollos se percibían a sí mismos no como la confirmación de la universalidad que encarna cada ser humano sino como la excepción que es cada uno. Muchas veces se ha dicho, en ocasiones como elogio y en otras para lamentarlo, que el barroco mexicano exagera sus modelos peninsulares. En efecto, la poesía de Nueva España, como todo arte de imitación, trató de ir más allá de sus modelos y así fue extremadamente barroca: fue el colmo de la extrañeza. Este carácter extremado es una prueba de su autenticidad [...] la singularidad estética del barroco mexicano—lo mismo en la poesía, la pintura, la música y la arquitectura que en la cocina—correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños.³⁰

Yo añadiría que la rareza del criollo es que es arte, y lo sabe; que su condición de desplazamiento, su dependencia en el ingenio, lo elevan a la esfera del artificio. Ese artificio es la imagen refleja convertida en emblemas monstruosos que el *Lunarejo* proyecta de sí mismo en los preliminares del *Apologético*. Por eso el artificio barroco lo permea todo: desde la poesía hasta los títulos burocráticos y eclesiásticos,

removidos parecían más seguros. En este salto hacia el pasado, el hombre europeo, circunscrito al paisaje limitado por su historia, fue a caer en corrientes estéticamente afines al gótico y espiritualmente al Medioevo. En América no sucedió exactamente lo mismo. Acá el hombre de esta generación ya era criollo, hijo de criollos, que sabía, por el padre y por él mismo, que esta era su tierra, esta su patria. Y al saltar hacia su pasado, si de lejos vislumbró la Edad Media y el gótico europeos, de cerca se topó con el mundo prehispánico y el arte fino, hierático, complejo, de las principales culturas indígenas. Y porque el barroco tenía esenciales rasgos en común con la visión estética y religiosa de aztecas, mayas e incas, en América se le aceptó como un inesperado reencuentro con lo propio. De ahí la pujanza que cobró el movimiento y el grado en que se ha consustanciado con los criollos de ayer y los de hoy. Por eso, si al barroco español ha podido llamársele el arte del contrarrenacimiento, al de Indias debemos llamarlo, con igual razón, el arte de la contraconquista." *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método*, 2da. ed. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977), pp. 66-67. Arrom le atribuye un carácter más militantemente político al Barroco de Indias, que se corrobora en las declaraciones del Lunarejo en los preliminares del *Apologético*: "Las cualidades diferenciales que al principio sólo tenían un valor cultural adquieren ahora militancia política. Comienza el resquemor que con el andar de los años desembocará en las guerras de independencia" (pp. 68-69).

²⁹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona, Seix Barral, 1982), p. 85.

³⁰ Octavio Paz, p. 86.

desde las pinturas hasta los utensilios del culto. El criollo vive en un mundo hecho de arte del cual él es el artefacto por excelencia: en eso consiste su rareza. Es un tropo encarnado.

Por eso también me parece errónea la opinión de Jammes, de que si el *Lunarejo* hubiese conocido el *Antídoto* de Jáuregui, y las respuestas a éste, tal vez no habría escrito su *Apologético*, ya que sus argumentos estaban anticipados en estos escritos.³¹ Yo creo, por el contrario, que el debate con Faria, es un pretexto capacitador. El *Apologético* se fundamenta en un desovillar el lenguaje típico del barroco. Según lo ha visto Susana Howell: "El *Apologético*, en su origen, es una reacción a otro texto. Reúne en su escritura cuatro niveles de discurso intertextual. En primer lugar están los textos originales de *Os Luisiadas* y el *Polifemo*. El comentario al primero incluye al segundo para generar el tercer texto: el de Faria. A este discurso se agrega la interacción del *Apologético*, que entreteje un ensayo penetrante, una red analítica barroca."³² Como la poética que proclama, la urdidumbre del *Apologético*, su fundamento, tiene que ser textual, y esos textos tienen que ser los modelos sobre los que se yergue su entreverado artificio. Comparte esta intertextualidad barroca con los "Ovillejos" de Sor Juana, que son su más brillante despliegue, y el *Triunfo* de Sigüenza, donde se convierte en una toma de posición política, porque incluye entre los modelos clásicos la genealogía de los monarcas aztecas. Si el criollo es arte, su propio texto no puede escapar esa esencial artificiosidad que hace de él siempre una amalgama de textos previos, que sólo el ingenio convierte en particularidad presente y diferente.

El *Lunarejo* ostenta ese ingenio, como otros han notado, en su estilo, del que no faltan conceptos e ingeniosidades retóricas, como por ejemplo: "No sé qué furia se apodero de Manuel de Faria y Sousa ... pudiera este hidalgo correr su estadio; y proseguir su estudio sin enturbiar con poluo el honrado sudor de su fatiga" (1 verso); y el conocido "quando han hablado mysterios los Poetas, sino los Profetas?" (4 recto).³³ Pero pienso que el ingenio del *Lunarejo* se manifiesta sobre todo en la apertura del *Apologético*, en la que creo discernir un concepto apropiadamente enrevesado, tanto verbal como visual, que incorpora al autor a su artificio, y constituye una proclama de la estética del Barroco de Indias. Lo peregrino, lo raro

³¹ Jammes, p. 132. Se puede leer una considerable parte del comentario de Manuel de Faria y Souza (1590-1649) en, Hewson A. Ryan, "Una bibliografía gongorina del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia Española* (Madrid), 33, cuaderno 140 (1953), pp. 439-48. Hay una útil recopilación de textos de detractores, defensores y comentaristas de Góngora: Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora (selección de textos)* (Barcelona: Antonio Bosch, 1978). Este libro, sin embargo, no incluye ni a Faria ni al *Lunarejo*.

³² Susana Howell, p. 584.

³³ Mario Vargas Llosa escribe: "Su *Apologético* no es tal, sino un poema en prosa en el que, con el pretexto de reverenciar a Góngora y vituperar a Faria y Souza, el apurimeño se libra a una suntuosa prestidigitación. Juega con los sonidos y el sentido de las palabras, fantasea, canta, impreca, cita y va coloreando los vocablos y los malabares con un deje [sic] personal. Al final, no vemos en su texto una reivindicación de Góngora y una abominación del portugués: lo vemos a él, emergiendo borracho de verbo y de retruécanos con una figura propia tan resuelta que afantasma al poeta y al crítico." *Op. cit.*, p. 69.

en Sor Juana, es ser mujer y escritora; ese el concepto barroco que sirve de fundamento a su actividad textual. En Espinosa Medrano, además de ser indiano, ese concepto es su barroca verruga o lunar, monstruosidad de la que surge su mote, que lo inscribe a su vez en una tropología cosmológica de la que se valió con no poca insistencia Sigüenza. No ha de ser fortuito entonces que en el primer capítulo del *Apologético* se mencione tanto la luna, se hagan juegos de palabras a base de ella, y todo gire alrededor (valga el giro) de un emblema de Andrea Alciato en que aparece un perro ladrándole a la luna.³⁴ Como los emblemas verbales antes vistos—el papagayo y el sátiro—éste es también de una asombrosa propiedad. Veamos, para terminar, más de cerca este principio del *Apologético*.

Lo que da pie a la cita de Alciato es decir que los que atacan a Góngora son como perros que ladran a la luna: "Iras entrañables delineò Alciato en el natural camino, que al Orbe luminoso de la Luna en la nocturna carrera de sus resplandores rabioso embiste, enfurecido ladra, mas como vè su figura en el celeste espejo retratada (dize el Poeta) parecele, que traua risas con su semejante; pero sordo a tan importunas voces prosigue el candido Planeta el bolante lucimiento de sus rayos" (1 recto). En la página siguiente sigue Espinosa Medrano hablando de los ignorantes que atacan a los insignes, y alude una vez más al mismo emblema de Alciato, pero esta vez a través de una cita: "canes llamò a estos Gilberto Cognato, que vozeando al argentado carro de la Luna, nos dizen, que el condenar los aciertos, que no podrán imitar, es ladrado..." (1 recto). El juego de asociaciones con el mote de Espinosa Medrano es casi inevitable, más aún cuando vemos que en el emblema se pinta la luna como una cara; aludiendo, en efecto, tal vez, a las caras de la luna. Más aún, si pensamos en las máscaras humanas a que se refirió el *Lunarejo* en los preliminares, la cara de la luna parece una de éstas. Más sorprendente aún resulta la explícita asociación con el espejo, con la noción de reflejo e imitación sin duda presentes. Los indianos son, como la luna, reflejos. Hay otras asociaciones posibles, como las que podrían establecerse entre la plata del Perú, que es lo que lo caracteriza en el mundo, y el "argentado carro de la luna." También destaca el emblema la paranoide identidad poética de los poetas australes, ya que la relación

³⁴ La ilustración está tomada de *Emblemata*. D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt noua aliquat ab Autore Emblemata suis quoque [sic] eiconibus insignita (Lyons: Guillaume Rouille Librairie, & Macé Bonhomme Imprimeur, 1550), p. 178. El mismo editor había publicado un año antes una versión española, donde aparece la siguiente traducción:

La luna de noche mirando
Vese (como de espejo en vn asiento)
Y como à otro perro està ladrando.
Pero en vano sus bozes echa a' l viento
Que la sorda Diana no escuchando
Continua su correr y mouimiento.

Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera Parte de la obra (Lyons: Guillaume Rouille Librairie, & Macé Bohomme Imprimeur, 1549), p. 238. El traductor fue Bernardino Daza Pinciano, y las ilustraciones son las mismas de la edición latina.

del perro con la luna es un juego de irritantes reflejos. Pero lo que remata estas asociaciones es la comparación de Góngora con la luna, que establece una filiación cósmico-metafórica entre el poeta cordobés y los indianos: "Luna fué esplendidísima el insigne, y raro Poeta Cordoues Don Luis de Gongora (si es que el ser Sol se quedó solo a juicio del Mundo para el mismo Apolo) pues heredero de sus luzes replandece en el tenebroso siglo de tanto culto, Planeta Mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le adierte corbo; sino quien menguante de seso anduuiere con la Luna" (1 verso). La luna es el astro de la luz refleja, de la plata, de la secundariedad, del arte, del conceptismo barroco hecho a base del resplandor de la tradición recibida. El *Lunarejo* se inscribe como emblema en el principio mismo de su texto por medio de su apodo, signo que lo engasta, como filigrana, en los fundamentos de su propio arte.

En última instancia, pues, la modernidad de la poética del *Lunarejo* es esa combinación de resentimiento, alienación, y reconocimiento del propio ser como algo que, si bien goza del estatuto de lo nuevo, sufre de su retraso, que lo condena a un ansioso revolver de lo dado, de lo recibido, en busca de lo raro que lo conforma, de la extrañeza que es; ser y poesía como catacresis. Este proceso se revela en la trama de un lenguaje que es su más borroso perímetro, a la vez que su más sólido fundamento, y que le permite al ser crepitar intermitentemente entre sus volutas, mientras gira sobre sí mismo, confundiendo originalidad y anacronismo, proximidad y lejanía.

Roberto González Echevarría
Yale University

H O S T I L I T A S .

Inanis impetus.



*Lunarem noctu. ut speculum canis inspicit orbem:
Séque uidens, altum credit inesse canem,
Et latrat: sed frustra agitur uox irrita uentis,
Et peragit cursas surda Diana suos.*