

EL HUMOR EN EL *APOLOGETICO* DE JUAN DE ESPINOSA MEDRANO

Eduardo Hopkins Rodríguez

El género retórico demostrativo, que conlleva alabanza (*laus*) y ofensa (*vituperatio*), dentro del cual está circunscrito el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano¹, nos permite distinguir junto al elogio nítido de Góngora el no menos definitivo ataque a Manuel de Faria, censor del poeta cordobés. Degradar al crítico es factor esencial del texto de El Lunarejo. Por su presencia no solamente resulta desacreditado Faria, sino que se incrementa, a la vez, el encarecimiento de Góngora.

Uno de los procedimientos empleados por Espinosa con singular eficacia para maltratar a su oponente consiste en acudir a la táctica del humor. Burlarse de Faria sirve tanto para su descrédito como para captar la simpatía del lector hacia el apologista, creando una corriente de complicidad entre ambos. La línea cómica contribuye, asimismo, a explayar una clase de adorno (*ornatus*) que enaltece al ingenio culto que lo crea y entretiene al lector (*delectatio*). El humor que corroe es un humor satírico y nuestro autor surge aquí como uno de los maestros de su tiempo en la literatura colonial en el género, al decir de Baltasar Gracián, de las "crisis" ingeniosas.

La Censura de Fray Fulgencio Maldonado reconoce el lugar que le corresponde al humor en el contexto apologético. Maldonado sintetiza lo que considera peculiar en la obra del cusqueño que postula a su autorización:

"Reprehender tan suave, enseñar tan sin dureza, gravedad tan no pesada, sutilezas tan no ligeras, decires tan floridos, censuras tan modestas sin descaecer de lo robusto, y picante de las Apologías, ¿quién como el Doctor Juan de Espinosa Medrano pudiera avernirlo?"²

1 Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, Lima, Iuan de Quevedo, 1662. Cfr. E. Hopkins, "Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nos. 7-8, 105-118. Lima, 1978.

2 En *Apologético*, cit.

El censor destaca, justamente, lo "picante" como un elemento inseparable de toda "Apología". Es el género lo que no sólo permite, sino que exige la incorporación de la crítica burlesca. Asociar erudición y humor, necesario por solicitud propia del género demostrativo, alcanza un nivel de mayor universalidad, a criterio del escritor, cuando considera la producción epigramática de Marcial, "poeta doctísimo"³, de la cual infiere que "las burlas también envuelven doctitud" y que "el gracejo no desdén la doctrina", así como que "amigarse pudieron el donaire y la erudición"⁴. Habría, pues, conjunción entre humor y doctitud. Por lo tanto, si la erudición es una aspiración positiva, el artificio cómico dará lugar a un cierto lucimiento personal en el espacio del saber, actitud peculiar del espíritu barroco de la época.

En el plano del estilo es pertinente resaltar la especial configuración tonal que produce el contacto entre lo culto y lo vulgar. Así lo advierte Maldonado en su censura cuando elogia el reprehender, el enseñar, la gravedad, lo sutil, el decir y el censurar, en armónica convergencia con la agresividad del humor, concluyendo en que "¿quién como el Doctor Juan de Espinosa Medrano pudiera averirlo?"

En conclusión, lo cómico en el *Apologético* cubre varios propósitos dentro y fuera del cuadro de requisitos del discurso demostrativo: degradar al opositor; elogiar al defendido; agrandar al lector y atraer su complicidad; dotar al estilo de una mixtura que acople estilo elevado y estilo vulgar; demostrar capacidad de ingenio.

Gracián define la agudeza en el humor como:

"Sutileza maliciosa, crítica, intencionada, al fin, todo superior gusto la estima, porque lastima.

Consiste su artificio en glosar, interpretando, adivinando, torciendo, y tal vez inventándose la intención, la causa, el motivo del que obra, ya a la malicia, que es lo ordinario, ya al encomio."⁵

De todas estas posibilidades Espinosa pone en marcha una nutrida gama de recursos burlescos para satirizar a Faria. Examinaremos, enseguida, algunos de los ejemplares más interesantes.

"[Góngora] Planeta mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le advierte corvo; sino quien menguante de seso anduviere con la Luna."⁶

El concepto se funda aquí en el símil respecto a *luna* y sus atributos como corvo, menguante. Faria, "menguante de seso" y además lunático, sólo puede ver a

3 *Apol.* XI, 116.

4 *Ibid.*

5 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. de Evaristo Correa Calderón, 2 vols. Madrid, Clásicos Castalia, (1981). I, 255.

6 *Apol.* I, 1.

Góngora como luna curvada y no espléndida (llena).

“Morder para pulir, beneficio es de lima; morder por sólo roer, hazaña será de perro.”⁷

El paralelismo de las “reparticiones”⁸ o biparticiones antitéticas (A es B; C es D) ofrece ocasión para contrastar dos maneras de crítica: aquella que es beneficiosa, constructiva (pulir), frente a la que destruye gratuitamente (roer). “Beneficio” remite a utilidad y “hazaña”, por su carácter irónico, apunta a banalidad. Los apodos contrapuestos —lima/perro— elaborados por intermedio de la semejanza, indican la evaluación de los agentes de las dos actitudes críticas.

Para argumentar que “no siempre es primero el que empieza”:

“el primero que usó de la quijada, que esgrimió Sansón, fue el jumento.”⁹

Una dilogía sobre “primero” (el que inicia y el mejor) sustenta el humor en el ejemplo que proporciona Espinosa en su discusión. La clave humorística subyace tanto en lo prosaico del caso en confrontación con el rango de gravedad de lo que se quiere demostrar, como en el desempeño del verbo “usar”, que en Sansón supone una categoría instrumental no presente en el jumento. En éste el “instrumento” es elemento constitutivo de su naturaleza; en aquél, es ajeno. En el jumento es miembro del sujeto; en Sansón, mero objeto. Lo que hay de orgánico y de mecánico en la quijada no puede ser regido al mismo tiempo por una sola lección del verbo para dos funciones diferentes. La acepción verbal asignada a Sansón provoca un equívoco al extenderse al animal.

“Cuando sea muy bien lograda la imitación, junto a las vivezas de la Idea no sólo descubre la menoría, pero aun la monería”¹⁰

Un juego de palabras aplicado desde la base de la interpolación de vocales, suscita la reacción humorística, incrementada especialmente por la precisión de su empleo: menoría, implica inferioridad en la copia y monería, acto de imitación irracional. En ambas expresiones apreciamos un descrédito en el imitador. La adecuación del juego de palabras al estricto sentido de la idea central enriquece el artificio.

“Es forzoso el precipicio, siempre que tratare de volar quien no

7 *Apol.* I, 2.

8 B. Gracián, *Agudeza*, II, 159.

9 *Apol.* V, 37

10 *Apol.* VIII, 63.

ha nacido pájaro: que no bastan plumas para el vuelo, pues aunque de ellas se hacen las alas, también los plumeros."¹¹

Teniendo como marco la dilogía en *vuelo* (volar-escribir con estilo), el autor ataca a quienes quieren *volar* sin ser aptos para ello. El talento natural es indispensable para el estilo; si no se posee aquél no es posible alcanzar la excelencia en la creación artística. La diferencia entre lo "nacido" (lo propio) y lo "postizo" (lo prestado) delimita la capacidad del escritor. El humor brota fundamentalmente de la sorpresiva conjunción antitética de lo orgánico-vivo (alas) y lo mecánico-muerto (plumeros). Interviene también la oposición entre ligereza y pesadez; entre poético y prosaico; entre función elevada y función banal; entre lo sublime y lo doméstico, etc.

"[Comentando un poema de Faria en esdrújulos] Donde por consonante de número, largó cucúmero, que malos cucumerazos le habian de dar al cucúmero de sus cascós, pues aun en Latín es *cucumis*. Pero donde se ensartan satúrnicos, admirábiles, ebúrnicos, orfénicos, puérpera, pérpera, saxátiles y otras monstruosidades semejantes, bien podía pasar el cucúmero."¹²

Acumulación burlona de acentos esdrújulos recogidos de Faria a propósito de una forzada rima. *Largar* y *ensartar* degradan la actividad poética de Faria, así como *cascos* y *cucumis* (lat. pepino) lo hacen con su cabeza, y *monstruosidades* con relación a sus elecciones "poéticas".

"Poemas ridículos, fríos, lánguidos, forzados, inertes, mal puestos, y bien cacareados, como los que su clueca Musa abortó en el 2. tomo de su Aganipe."¹³

El símil convierte a la Musa en gallina y a los poemas de Faria en abortos de ésta. La acumulación de defectos pasa sorpresivamente al juego entre *poner* (un huevo) y *cacarear*: mal puestos y bien cacareados. El *poner* se complica y degrada en el *abortar*. Degradación también en la Musa que inspira a Faria, metamorfoseada en gallina, y clueca, además.

"Dejemos los consonantes forzados, que a cada paso descubren los callos del remo, y las ronchas del látigo."¹⁴

La dilogía en *forzados* (a la fuerza y condenados a trabajos forzados en las galeras) permite la comparación burlona que desencadena el juicio devaluativo respec-

11 *Apol.* VIII, 65.

12 *Apol.* IX, 75.

13 *Apol.* IX, 75.

14 *Apol.* IX, 76.

to a las rimas de Faria. *Callos y ronchas*, por su parte, remarcan la deformación, la tortura, el esfuerzo inhumano, manifestado por las rimas del lusitano. Trátase, en realidad, de un símil escondido en dilogía.

“No es tanto nuestro ocio, que le hayamos de malograr en expurgarle las boberías: baste decir que este hombre censura los versos, como que nadie es mejor; y los escribe, como que es peor ninguno.”¹⁵

Malograr, expurgarle, boberías, este hombre, constituyen voces que corroen al sujeto. La estructura paralelística de las frases comparativas finales, desencadena el humor al apoyarse en la contradicción de los superlativos: censura como mejor; escribe como peor.

“Si estos son misterios, secretos y delgadezas, díganlo los apetitosos de ellas, que a Faria, sutilísimo le pareció este hilado, pues antes de decir esas delgadezas, nos previno diciendo: Aunque todo esto no es hilado muy gordo, vuelvo con otro más delgado. ¡Presunción vana, arrogancia necia, ciega altivez! pues a hilar estos cables la Araña, no sólo prendiera moscones; pero enredara Elefantes.”¹⁶

A partir de la relación *crear-tejer* se encuentra la semejanza con la araña y el hilar su tela, pero el símil, orientado hacia la hipérbole degradante, describe irónicamente el ingenio del portugués como tan “sutil” que podría servir hasta para atrapar elefantes.

Sin aludir a Faria, Espinosa atrae una cita burlesca gongorina por el puro gusto del humor y por adornar la sustentación con un texto de su poeta tomado de la “Fábula de Piramo y Tisbe”:

La vez que se vistió Paris
la garnacha de Licurgo
cuando Palas por vellosa,
y por zamba perdió Juno.¹⁷

De otro lado, queda acreditada la propia actitud satírica bajo la autoridad y prosapia del fragmento transcrito.

Acerca de la forzada etimología que encontraba que Roma quería decir “roedora de manos”, El Lunarejo menciona a Fr. Juan de Pineda el Franciscano, quien se burlaba diciendo que “Roma quiere decir roedora de manos, y si dijera roedora de queso, pensáramos que era de casta de ratones”. Expandiendo el chiste lo aplica a

15 *Apol.* IX, 77.

16 *Apol.* IX, 81.

17 *Apol.* X, 95.

Faria metido a etimologista, explicando que "lo cierto es que este queso se hizo de aquellas tetas griegas que ordeñó Faria [se refiere a la letra griega y su grafía, examinadas por Faria], pues ni él, ni quien se lo enseñó, supieron lo que se mamaban"¹⁸ De la dilogía sugerida fácilmente por *Teta* (letra y glándula mamaria) se asume el ámbito semántico que comprende el significado segundo recurriendo a operaciones como ordeñar, mamar, hacer queso. De esta manera, la persecución significativa acumulada provoca la risa al distorsionar desproporcionadamente la capacidad etimológica del censor de Góngora.

Después de haber criticado alguna frase de Faria, Espinosa suele retomarla para darle uso en un contexto en el que el cambio de función que tenía originalmente y el remedo intencional la convierten en cita burlona. Así, Luis de Faria había dicho: "olvidábaseme lo mejor, si ya no fue misterioso el olvido"¹⁹ y Espinosa parodia: "olvidáseños lo mejor (*si ya no fue misterioso el olvido*)"²⁰. Lo que se olvida ahora es refutar la exagerada equiparación hecha por Faria entre los versos de Camoens y las Sagradas Escrituras, con el concomitante reconocimiento de la "asistencia" del Espíritu Santo en el acto creador del poeta.

"Parécele a Faria, que en esto ha dicho elogio de su poeta una cosa grande, y le parece bien, porque para necedad ésta es de buen tamaño."²¹

Juega con el sentido de cantidad, interpretando inversamente el "parecer" de Faria, con lo que el supuesto elogio a Camoens se transforma en asegurada necedad. Se aparenta ratificar el total de la afirmación de Faria, cuando en realidad solamente ratifica la ponderación cuantitativa, variando el objeto de su calificación, el cual transita de *elogio* a *necedad*: elogio grande-necedad grande.

"Cuando comenzó a saludarle el disonante número de ruiseñores de cuatro pies en verso, y números poéticos."²²

Acotación a un pasaje de Aristófanes (*las ranas*), por medio del cual recuerda a los metrificadores del montón imaginándolos como ranas. La ironía de llamar a los batracios "ruiseñores de cuatro pies en verso", recurre al valor dilógico de "pies" (de ranas, de versos).

18 *Apol.* X, 100.

19 *Apol.* IX, 87.

20 *Apol.* X, 103.

21 *Apol.* X, 103.

22 *Apol.* X, 106.

"Ridículos encarecimientos, elogios hueros, con que pretendió sublimar a su poeta; y quedó corto, pues no hay blasfemia que añadiéndole (*si se puede decir*) no pudiese haberle servido de hipóbole."²³

El texto de Faria que da pie a la cita es: "y que si se puede decir de algún modo. . ." ²⁴ Para Espinosa esta frase corresponde a un procedimiento de condicionalidad que permitiría afirmar cualquier necesidad. Condicionales como *en su tanto, a manera de decir, en cierto modo, etc.*, resultan formas de permisibilidad proclives al disparate en el ejercicio de la crítica: "caravanas de la ignorancia y proporcionalidades que indujo la locura invencionera."²⁵

"No le parezca a Faria que su locución, porque deleitó histórica, pudo luego asombrarnos poética, para que Ansar palustre quiera graznar competencias con el cisne más sonoro que escucharon las ondas del Betis."²⁶

En la semejanza (Faria: Ansar; Góngora: Cisne) y en la comparación de símiles encuentra Espinosa motivo para dejar mal parado en lo poético a su rival: diferencia hay entre graznar y cantar.

En uno de los pasajes más duros contra su opositor, El Lunarejo compendia el quehacer crítico de Faria —hábil, según él, sólo para la historia— con una carga de epítetos a manera de bestiario infernal que invade la amenidad del Parnaso:

"Con que vemos que al Helicón le estuviera mejor no habersele introducido esta sabandija; sino quedádose en el valle de sus Epítomes Historiales, pues sólo sirve de ser tábano del Pegaso, lagarto de sus cristales, víbora de las Musas, sierpe de los ingenios, diablo de los poetas."²⁷

La estructura paralelística de las exageradas antítesis, reforzada por acumulación, produce un conglomerado de epítetos zoológicos (incluido *diablo*) que desacreditan por similitud la figura humana del crítico trasvasándola a perfil grotesco.

"Atropelló empero Faria sus límites y profanando la sagrada espesura del Parnaso, arrojó los labios a las aguas de Aganipe donde

23 *Apol.* X, 108.

24 *Apol.* X, 103.

25 *Apol.* X, 107.

26 *Apol.* X, 111.

27 *Apol.* X, 113.

bebiéndole las frialdades, lanzó del estómago agrios y acerbísimos hábitos contra los mejores poetas de aquella amenidad.”²⁸

Bajo el régimen de una metáfora “digestiva” se afirma que Faria no bebe inspiración, sino “frialdades” que le producen una especie de indigestión poética manifiesta en sus destemplados efluvios críticos. Faria no degusta inspiración, se indigesta y, como mal crítico, eructa.

Casi al terminar, Espinosa Medrano acosa a su víctima con un superlativo insulto:

“Concluye Faria, que aun después de muerto se ha de reir de los que hicieron aquella comparación. La risibilidad, perfección fue de naturaleza racional, en el medio consiste la humanidad: en quien falta es bruto: en quien sobra es bobo: quien después de muerto se ríe ¿qué será?”²⁹

La gradación-degradación de semejanzas que va de bruto a bobo, permite esperar un tercer factor de similar orientación peyorativa y de mayor intensidad en la agresión cuando se propone la maliciosa interrogante que remata la secuencia de frases en paralelo. La búsqueda de una respuesta dentro del área significativa propuesta provoca en el lector el disfrute humorístico. De otro lado, el “¿qué será?” otorga a la entonación un pícaro matiz de adivinanza pseudo ingenua.

Por lo expuesto, las sutilezas cómicas del *Apologético* abarcan, en general, un común proceso de transformación que consiste en desarrollar un símil. La semejanza, según Gracián,

“es origen de una inmensidad conceptuosa. Tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza, como se irá ilustrando. En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos, sino algunos, o los más principales.”³⁰

Cabe considerar que, de acuerdo con lo registrado por Gracián, no toda semejanza logra categoría de artificio o sutileza. Se requiere involucrarlas en esquemas de dificultad:

28 *Apol. X*, 113.

29 *Apol. XI*, 119.

30 *Agudeza*, I, 114.

“No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquéllas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Estas, dicen, son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza”³¹

Como puede notarse, de la similitud deriva un complejo conjunto de formalizaciones de las que El Lunarejo elige las apropiadas al sujeto motivador de sus conceptos satíricos. En muchas agudezas el autor parte de una dilogía³², para enrumbar luego por la vía de las semejanzas.

En menor número encontramos juegos de palabras, los que también estarán sometidos a un tratamiento de “asimilación”.

Es interesante observar que las asociaciones corresponden en mayor proporción al campo zoológico. Excluyendo las especies positivas como el cisne o el mitológico Pegaso, relacionadas con Góngora o con la inspiración poética, la animalización puesta en práctica contribuye, explícitamente o implícitamente, al maltrato de Faria como crítico y poeta y como persona presa de la envidia: perro, jumento, mono, pájaro, gallina, araña, moscón, elefante, ratón, ruiseñor (en sentido irónico), rana, ánsar, sabandija, tábano, lagarto, víbora, sierpe, diablo (por extensión, dado el contexto en que se le menciona, y por tradicional configuración zoomórfica).

Si se examina en los ejemplos citados la adjetivación, se verá que puede ser resumida en malformación-descomposición (frío, lánguido, forzado, inerte, mal puesto, cacareado, clueca, huero, agrio, acerbísimo) y en necedad (menguante [de seso], ridículo, vana, necia, ciega, disonante, bruto, bobo).

En cuanto a la aplicación verbal, sobresale su vinculación directa o indirecta con el mundo animal. Por lo tanto, los verbos participan de la táctica para degradar y deshumanizar a Faria: morder, roer, ensartar, abortar, expurgar, hilar, prender, enredar, mamar, graznar, atropellar, profanar, arrojar (los labios), lanzar (del estómago).

El humor en el *Apologetico* aparece cumpliendo múltiples funciones como requisito del género y como mecanismo de autolucimiento del escritor. En el terreno de la ejecución se privilegia la agudeza por semejanza, pudiendo iniciarse ésta en una dilogía o en un juego de palabras, para seguir posteriormente su trayectoria específica. Los símiles, tomados predominantemente de la zoología, así como los verbos de resonancia zoológica y la adjetivación, coadyuvan en el plan de corroer el blanco del vituperio.

31 *Ibid.*, I, 124.

32 “La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir.” B. Gracián, *Agudeza*, II, 53.