

**La digresión y otros aspectos "multi-medios"
en *La novena maravilla*
de Juan de Espinosa Medrano**

Charles B. Moore

*Gardner-Webb University. Dept. Foreign Languages
Box 997. Boiling Springs NC 28017. Telf.: (704) 434-2361
Fax: (704) 434-4329
Carolina del Norte-EE.UU.*

Resumen

Este artículo estudia cómo Juan de Espinoza Medrano incorpora la digresión en sus sermones para conversar en forma personal con sus espectadores. Los retóricos habían prohibido tal exégesis personal del púlpito, pero Espinosa Medrano logra hacer precisamente esto a través de una variedad de técnicas. Aquí también se estudia los aspectos multi-medios de sus sermones, o sea, el empleo de otras formas de comunicación además de la oratoria (i.e. juegos de palabras, ayudas visuales, teatro, etc.). En estos "sermones de aparato", Espinosa Medrano deseaba entretener a sus oyentes y a la vez alcanzarles al nivel intelectual.

Palabras clave: Espinosa Medrano, El Lunarejo, barroco, predicación, Siglo de Oro, Perú, Cuzco, predicadores, siglo XVII, La novena maravilla, El Apologético, Góngora, Paravicino.

Digression and Other Multimedia Aspects of Juan de Espinosa Medrano's *The Ninth Marvel*

Abstract

This article studies how Juan de Espinosa Medrano incorporates digression in his sermons in order to converse on a personal level with his spectators. Formal rhetoric had forbidden such personal exegesis from the pulpit, but Espinosa Medrano managed to do precisely this through a variety of techniques. Here we also study the multi-media aspects of his sermons, that is, the other forms of non-oratory communication (i.e. word games, visual aids, theater, etc.) In these "instrumented" sermons Espinosa Medrano desired to entertain his listeners and at the same time reach them intellectually.

Key words: Espinosa Medrano, "El Lunarejo", baroque, prediction, golden age, Peru, Cuzco, preachers, XVII Century, *The Ninth Marvel*, The Apologetic, Gongora, Paravicino.

A pesar de que se conoce más uno de los géneros más llamativos hoy en día por su *Apologético a favor de Don Luis de Góngora* (1662), (si no enigmáticos) de su producción literaria. Los estudios de sus el peruano, Juan de Espinosa Medrano ("El Lunarejo"), fue el predicador más famoso de América durante la época colonial española. Se cree que su fama en Cuzco donde predicaba no solamente se extendió a toda América sino que llegó a Madrid y Roma también (Rodríguez Garrido, "Sermón barroco" 117). Fue músico, poeta, ensayista, dramaturgo, profesor, y sacerdote, pero su oratoria sagrada parece todavía

sermones han crecido en los últimos veinte años, pero pocos se han enfocado en las técnicas que el predicador usó en el púlpito para interesar y hasta jugar con sus oyentes. En este artículo, pretendo examinar cómo El Lunarejo incorpora la digresión, la ayuda visual, la figura de dicción, el juego de palabras, el teatro, y el canto en sus sermones para captar la benevolencia de todos que le oyeron hablar. A la vez señalaré algunos

1 Debido a la creencia de que Espinosa Medrano predicara tanto a las masas como a la élite, estos sermones "de aparato" (Bonifacio 204) hubieran sido muy útiles para alcanzar a ambos grupos. Algunos críticos creen que las masas no entendían mucho de lo que oyeron (Vargas Llosa 895), mientras que otros opinan que El Lunarejo dirigía sus sermones solamente a los "entendidos" (Cisneros, "[P]redicador, músico, poeta"4).

de los tópicos pocos conocidos que él utiliza para iluminar su mensaje.

De todas las técnicas que mencioné, la digresión es la más usada por el predicador en los sermones que componen *La novena maravilla*². La digresión ocurre en todos los sermones del libro donde cumple una variedad de funciones, aparece en varias formas, se acompaña por diferentes ternas I. Por eso, no es difícil de comprender el papel importante que la digresión desempeña en un análisis estilístico de los sermones de El Lunarejo.

Vargas Ugarte ha descrito el sermón del siglo XVII como una "conversación con el auditorio" (10). Planteo aquí que estas "conversaciones" se facilitaban e iluminaban por medio del lenguaje informal de la digresión con el cual el predicador

no estaba limitado a temas estrictamente "religiosos"⁴. Además, aunque unos retóricos españoles de oratoria sagrada (i.e. Bonifacio 188-89) habían prohibido que los predicadores incluyeran sus propias opiniones en sus sermones (McGuinness 222,225), El Lunarejo logró insertar las suyas gracias a la digresión, una herramienta retórica ya aprobada por los maestros de oratoria clásica y sagrada⁵. Veamos ahora cómo.

En su sermón de la "Encarnación del Hijo de Dios" (1682), El Lunarejo usa la digresión para expresar su disgusto con la prohibición de cuestionar a los Padres de la Iglesia. Primero explica que los griegos podían descubrir la naturaleza del alma por analizar la música que uno escuchaba. Entonces declara que la música, creada para salvar nuestra alma, es

- 2 **Publicada y editada por Agustín Cortés de la Cruz (Valladolid, España, 1695). Nunca ha habido otra edición completa de esta obra, aunque Tamayo Vargas publicó nueve sermones (seis de los cuales son fragmentos) en su edición del *Apologético* (Caracas: Ayacucho, 1982).**
- 3 **He contado cuarenta digresiones en el libro.**
- 4 **La digresión, por ende, tiene mucho en común con lo que Orozco Díaz señala del aparte teatral que pretende "romper los límites o separación del escenario y el público" y "par[a] algunos instantes la acción para que un personaje nos comunique su tensión o lucha interior" (62). Los predicadores "barrocos", a los cuales los críticos suelen agrupar a Espinosa Medrano, se acostumbraban a combinar sus sermones con obras teatrales y muchas veces parecían simplemente "actores" en el escenario. Véase Barnes (73-74, 87) y Smith para un estudio de la teatralidad en la predicación del Siglo de Oro.**
- 5 **La digresión se recomienda por Cicerón en *De Oratore* (165; lib. lii, sec. liii) y en *De Inventione* (147; lib. 1, sec. 97) y por Aristóteles en su *Arte de la retórica* (435; lib. III, sec. 9) para animar el discurso y evitar el aburrimiento. Los retóricos cristianos también la tratan, como veremos más adelante.**

l regalo más maravilloso de Dios para con el Hombre (NM 38). Pero de repente se interrumpe a sí mismo para quejarse:

Mandanme, que no levante el discurso á sublimidades Theologiccas [sic], que suelen ocasionar el mysterio, y la obstentación; y que á Monjas (duro imperio!) se les hable oy en esta facultad, que mejor entiendo, esme forcoso obedecer. (NM 38)

En esta breve digresión, o "apología" afectada, El Lunarejo comunica su frustración con la prohibición de sermones teológicos que aparentemente confunden a la gente. El Lunarejo sarcásticamente describe que su sermón debe ser fácil de comprender para las monjas y vacío de "misterio". Además, sus verbos, "mandar", y "obedecer" nos recuerdan la mentalidad militante de la Iglc,ja Católica durante la Contra-Reformación.

Otra vez en el mismo sermón, usa el *praeteritio (u occupatio)* para irónicamente señalar algo que no debe estar haciendo:

Verdad es, que todas estas melodías, concientos, y dulcuras resultan de el Verbo

Encarnado; pero todas resuenan en María... [las] voces... alcancan al mismo Dios en la Essencia...pero yá esto es Theologia: ibame descudando. (NM 46)

El predicador explica que la muerte de Cristo (representada por la música) es la expresión más alta del amor de Dios para con el Hombre. Todo amor-música es el resultado del Verbo hecho carne en Cristo, y María resuena esta melodía. Pero por decir, "...pero yá esto es Theologia: ibame descuydando", El Lunarejo alude a su irritación por sugerir que pasará por alto más comentario de este tema. En esta exégesis, ya ha demostrado su habilidad en teología y en forma afectada ha señalado que no está contento con los límites impuestos en él como predicador⁶.

La digresión toma otra dirección en el "Sermon al santo nombre de María" (1667). Aquí, El Lunarejo predica que el nombre de María es el único que tiene suficiente poder para consagrar el Sagrado Sacramento (NM 83). Para honrar a María dice que le gustaría hacer una exégesis completa del significado de todas las letras de su nombre, pero

6 El Lunarejo usa la misma estrategia en su "Oración Panegyrica primera, al glorioso Apostol San Bartolomé" (1674) cuando furtivamente hace una exegesis de un pasaje bíblico después de decir que no la hará: "No sé, que quiera dezir. Deducid allá las consecuencias, que yo no me atrevo á ponderarlas. Sólo digo, que pendiente essa Espada como la de Goliath en el Templo, estremece de horror á las aereas Potestades" (165)

de repente informa al público que hablará de solamente la última "A":

No se discurriera mal por aquí, si predicáramos á todo este Santo Nombre; pero como de él me cabe solo la quinta, y vltima A. que por quinta es de las perfectas la primera, y más dulce consonancia en la Música. (NM 83)

Tal afirmación sigue el tópico clásico del *fastidium* por el cual el orador expresa en forma afectada su deseo de no aburrir al público (Curtius 130)⁷. A su vez, se cree que la meditación en las letras de nombres de este tipo tenga origen árabe (Cruz Hernández 65) o posiblemente sea un fenómeno judío desarrollado en la Cábala española. Aunque se introdujo en la predicación española por Núñez Delgadillo en 1622, muchos retóricos de oratoria sagrada (i.e. Ximénez Patón, Joan de Pineda, Erasmus, Diego de Arce) hablaron ferozmente en su contra (Smith 44-

45). Al contrario de mostrar *confastidium* su preocupación por aburrir al público, Espinosa Medrano una vez explica por qué tiene que hablarles más de lo que pensaba. Para introducir un cuento pagano que quiere incluir en una exégesis bíblica dice, "[y] á no quiero callaron otro mysterio, que aquí falta á los ojos" (NM 175). Defiende este discurso adicional por demostrar que piensa en sus oyentes -- quienes no van a comprender el mensaje si no oyen "otro mysterio".

Muchas veces en *La novena maravilla* Espinosa Medrano usa una digresión para admitir que él también está frustrado por la dificultad de cierto pasaje bíblico. Sin embargo, estas admisiones pueden ser simplemente otros ejemplos del tópico de modestia afectada (Curtius 128) recomendado por los retóricos clásicos y españoles del Siglo de Oro (i.e. Agustín Salucio 159). En el "Sermón de Nuestra Señora de la

7 El *fastidium* también se ve en referencias a un árbol ("Yá sabeis, que María es el Moralyá os lo prediqué otra vez, no quiero ahora repetiros sus propiedades" [NM 681], a una piedra preciosa ("Cuentanse de ella [agatha] historias raras, prodigios admirables curiosidades exquisitas, que os divirtieran, si yo gastara ripio aun de piedras tan preciosas" [NM 851], y a un predicador francés ("O que espacioso campo se descubria aquí, para perorar difusamente en glorias de Antonio, si huvieramos de proseguir con el impetu de Gerson! Pero picame la historia, que parece cortarnos el discurso" [NM 2141]). En otro momento El Lunarejo afectadamente se corrige á sí mismo por haber hablado fuera del tema ("Recojamos el discurso" [NM 2991]).

Caridad" (1673), mientras habla de la vida activa y contemplativa de María, interpone, "[e]s tan difícil el Texto que sufre veinte y quatro interpretaciones..." (NM 109)8. Esta afirmación es también otro ejemplo de un tópico retórico por el cual el orador señala las dificultades que ha experimentado para captar la benevolencia de sus oyentes. Es la misma exhortación emocional del *pathos* (simpatía por el hablante) que Aristóteles discute en su *Arte de la retórica* (227; lib. II, pt. viii, sec. 8) y Cicerón recomienda en *De Inventione* (45; lib. 1, pt. xvi, sec. 22)9.

Aun que en su "Sermón de Nuestra Señora del Carmen" (1677) Espinosa Medrano repite el mismo tema, "[n]o es muy facil el texto: Que siempre pica la dificultad literal de cómo los Pechos [de María] parecen Cabritos, que pacen?", agrega, "[c]orno puede ser? Yó lo diré" (NM 127). Su última frase, "[y] lo diré", asegura al público de su habilidad de interpretar el pasaje a través de otra técnica retórica, la sugestión, recomendada en la *Retórica* de Luis

de Granada. La serie de preguntas anterior ("...Cabritos, que pacen? Como puede ser?") sigue otros consejos de Granada de animar un sermón con preguntas artificiales para que las respuestas que el predicador provee bloquen el argumento del oponente (358-59, 347-48).

Usado mucho menos que el *pathos* es el *ethos* (Aristóteles, Cooper, ed. 4). Sobresale en la "Oración Panegyrica á la gloriosa Santa Rosa" (sin fecha) donde el predicador comenta:

Si, si. La princesa entre esas plantas es, (dize Coquecio Antuerpiense) y juzgo, que soy el primero, que cito Author Clasico en elogio de Rosa, que no sea Escritor de su vida. Habla de Lima: *In edprobatae...* No es lo que digo? (NM 270)

El Lunarejo no solamente compara su exégesis a la de un autor clásico ("No es lo que digo?") sino que dice que él mismo es el primero que cita tal autor ("...juzgo que soy el primero, que cito Author Clasico..."). Por ende, su erudición y ori-

8 Variaciones de esta misma cita también están en otros sermones (NM 64, 114, 115).

De hecho, el *pathos* se emplea mucho por El Lunarejo para provocar simpatía en sus oyentes. Lo incorpora para hablar de su voz ("Y vos, docta, santa, y gravissima Clerecia de el Cuzco; perdonad, que desasseada ronca rusticidad pronuncia Elogios de MARIA..." [NM 81]), para dudar su propio entendimiento de un pasaje bíblico ("Menos lo entiendo ahora: Entendeislo vosotros? Tampoco. Pues entendedlo ", "[y] á está picando la duda, y la dificultad " [NM 134, 151]), y para explicar los "bostezos" de un niño que se resusitó de la muerte ("La dificultad que aquí me molesta, y grande, es la autoridad de Gregorio el Magno..." [NM 221]).

ginalidad impresionan al público y le dejan más dispuestos a escuchar y aceptar lo que dice.¹⁰

A veces en *La novena maravilla* la digresión sirve de una herramienta especulativa como vemos en el "Sermon segundo a la assumpcion de Nuestra Señora" (sin fecha). Primero, el predicador explica que Júpiter regaló la eternidad a su madre, Amalthea. Él le dio a ella una cornucopia llena de uvas, flores, y otras frutas, y después de que se llevara a su madre al cielo, la convirtió en una estrella. El Lunarejo entonces dice que este cuento es una "[m]entira de el Gentilismo!" y trata de encontrar alguna conexión cristiana cuando podera, "[p]ero no sé, que viso le dán las Sagradas letras" (NM 117). Por fin encuentra lo que busca en las hijas de Job de quienes dice:

De aquellas tres hijas de Iob, las hembras mas hermosas de el Mundo, la vna se Hamava Dia, por el dia; la otra Casia, q es aroma; y la vltima Cornustibio, que sueña bugeta de Alcóhol. Mas las Setenta le-yero: Cornu Amaltheae. Cornucopia de Amalthea... (NM 117)

Según Espinosa Medrano, "Los Setenta" (los intérpretes de la Vulgata) asocian (por la semejanza de sonido y ortografía?) la maravillosa **cornucopia** de Amalthea con **Cornustibio**, uno de las mujeres más bellas del mundo. Pero El Lunarejo entonces admite que no entiende una cita (en latín) de la *Cantica* de San Gregorio Niseno sobre las tres hijas de Job:

No sé que me diga de estas hermanas [de San Gregorio Niseno]... Lo que me alcanza la erudición Sagrada es, que siempre las hermanas representaron en ella esos dos generos de vida, que exerce la Iglesia, Accion, y Contemplacion. (NM 117)

Lo que dice que sí puede espigar de la erudición sagrada para ayudar su exégesis es que las hijas representan los dos modos de vida de la Iglesia -la activa y la contemplativa. Las expresiones de tipo "[n]o sé" y "lo que me alcanza" indican su supuesta dificultad en explicar el pasaje.

Otro ejemplo de esta estrategia especulativa de El Lunarejo se en-

- 10 Espinosa Medrano usa el *ethos* también para demostrar la superioridad de sus fuentes cuando dice, "[n]o ignoro respuestas de intérpretes, ni hago caso de sutilezas de Oradores: La solidéz de el mismo Sagrado Oraculo, autorizará mi solucion" (NM 278) y "[n]o me contentara yo con solo Seneca, si no me apadrinara el Chrysostomo" (NM 148)
- 11 Cicerón comenta estos dos estilos de vida primero en su análisis de la vida socio-política de Roma. Véase el artículo de Baron para un estudio de la trayectoria de este tópico en la cultura cristiana.

cuentra en su "Sermon de la festividad... del apostol Santiago" (1660). Mientras que pregunta por qué Jacobo (Santiago) pidió enterrarse en Mesopotamia en vez de en España, Espinosa Medrano dice, "[d]iscurremos... en los motivos de finezas tan apasionadas". La respuesta que él ofrece para la pregunta es que Jacobo creería que sus huesos se molestarían en España y que necesitaban un lugar para verdaderamente descansar en paz, donde "la cenia ha de tornarse en ceniza, y el polvo bolverse al polvo". Califica su interpretación al fin de esta explicación por declarar, "...refiero opiniones, ninguna defino" (NM 153). Tal calificación hubiera sido para el consumo de las autoridades eclesiásticas (y retóricos sagrados como Bonifacio), quienes se hubieran enfadado por tal exégesis personalizada desde el púlpito.

En otra ocasión Espinosa Medrano utiliza la digresión para parecer más conservador de lo que probablemente sea en realidad. En el "Sermon segundo a la assumpcion de Nuestra Señora" (sin fecha),

mientras pregunta cómo María puede ser representada por una estrella con pechos, dice:

Cómo es esto?... Estrella cuyos pechos?
Quién ha visto Estrellas con pechos?
Pues los Astros tiene vbre? Qué impropiedad es esta?... Heme ensalcado (dize Marta) qua] suele erguirse palma hermosa en Cedés. Este Texto ya es vulgar en esta solemnidad; y para Auditorio tan discreto no me atrevo á vulgaridades.
(NM 118)¹²

Parece alejarse de una descripción más detallada de María (como Bonifacio prefiere [187]) pero esta reticencia hacia la fisicalidad de figuras sagradas no se ve en todos sus sermones ¹³

Espinosa Medrano admone a sus oyentes por estar escandalizados por la mera descripción de Satanás cuando en realidad le sirvan en secreto. En el "Sermon del glorioso apostol San Bartolome" (1674), El Lunarejo explica que San Bartolomé era el único discípulo bastante valiente para envolver al Demonio en

- 12 Unas variaciones de esta digresión son "[v]ulgar es el texto; pero no le explicaremos vulgarmente" (NM 123, 269) que se repite en dos sermones diferentes, y "[a]lgo de esto apuntamos ya; pero si no me engaña el discurso; pienso, que seriamente lo comprueba vn texto, no vulgar, de el Ecclesiastico" (NM 188), donde se combina con el *fastidium* y el *dubitatio*.
- 13 Por ejemplo, en La novena maravilla se refiere a la humanidad (30, 34, 236), los labios (87), los dedos (88), el corazón (88, 263), los ojos (31, 87), y las venas (87), los pechos (66-67, 89-90, 106, 118, 120-28), las manos (87), los dedos (88), el cabello (122), el pie (123), y el vientre (125) de María.

cadenas de fuego. El predicador dice del Demonio: "Apareció (dize) encadenado vn Etyope atroz, respirando incendios de acufre, las clines de su cabeza hasta los pies, la humareda de sus narizes hasta las nubes". Entonces, comenta, "[q]ue espectáculo tan horrible! Pero que importa que os cause horror el imaginarlo, que es menos, sino os haze asco el servirle, que es mas?" (NM 161)

Otra digresión se ofrece en este mismo sermón para prevenir que el público dude un cuento relacionado a San Bartolomé. El predicador explica que en la Roma antigua un templo se construyó (en el exacto lugar donde el templo de Bartolomé está ahora) en honor de una serpiente pagana que curó la ciudad de pestilencia. El Lunarejo rápidamente interpone, "[p]arece, que lo vamos fingiendo", para mostrar que él reconoce la improbabilidad de este cuento y para animar a su público a que anticipen su próxima cláusula, "[p]ero... consagró tambien el Cristianismo á Bartolomé en el mismo sitio, y planta" (NM 175). Por cristianizar el mito Espinosa Medrano alivia al público de cualquier ansiedad que hubiera sentido por tal mezcla de terrenos sagrados y paganos. También sugiere que aunque ellos no deseen creer el mito pagano del cuento, su creencia en el monumento cristiano no es opcional, ya que

está en el mismo sitio que el monumento pagano.

En otras digresiones, Espinosa Medrano defiende la historia secular y el uso de la erudición pagana "aprobada" como fuentes confiables. En el "Sermon a S. Antonio el Magno" (sin fecha), describe una leyenda en que Antonio (una cierva) mata seis culebras. para autorizar la historia secular declara, "[y] para esto aun no es menester la alegoria, que la historia misma lo comprueba" (NM 198). Más tarde en el mismo sermón, defensivamente declara en otra digresión:

Luchava (dizen) Hercules con Anteo; ficcion de la Antigüedad, apadrinóla San Ambrosio Doctor de la Iglesia: no me censureis de menos grave, si me valgo de la humana erudición, que si no las autoriza Doctor Clasico, o Santo Padre, nunca me empeño yo en profanidades. (NM 202)

Por mencionar los autores clásicos y patrísticos Espinosa Medrano revela valiosa información acerca de las fuentes de sus sermones. Estas fuentes también hubieran sido parte de su formación académica en el Seminario de San Antonio Abad en Cuzco. En el período barroco, los predicadores cada vez más estaban bajo ataque y escrutinio por una variedad de impropiedades (Barnes

25-27). aquí la **enfática respuesta defensiva**, "**nunca me empeño yo en profanidades**", **puede ser para quienquiera que atacara a El Lunarejo** 14

"**No me censureis de menos grave**", **mientras que posiblemente responda al mismo asunto de responsabilidad en la predicación, es más probable una referencia al "estilo grave" de sus sermones**¹⁵. **Dicho estilo es un componente importante de la predicación enseñada por San Agustín en su *De Doctrina Cristiana* (150), una obra que tuvo enorme influencia a través de la Edad Media y después (Robertson, ed. xii). Ya que El Lunarejo menciona a San Agustín tan frecuentemente en *La novena maravilla* (i.e. 3,8, 11), es altamente probable que estuviera consciente de los tres estilos (bajo, mediano, alto/ "grave") de predicación del Obispo de Hippo (145). Mientras que principalmente predicó al estilo "grave", Espinosa Medrano, para enseñar o probar algo**

(recomendado por Agustín [154] haría digresiones con "la erudición humana" o el lenguaje familiar al estilo bajo. Esta técnica (parte del *sermo humilis*) se usaba en la literatura cristiana y en la predicación de la Edad Media y después para hacer hincapié en los lazos entre el predicador y sus oyentes en hermandad cristiana y para captar la benevolencia del público en general (Auerbach 56-57, 65).

A otras veces la digresión se usa para demostrar indecisión afectada, la que es probablemente una expresión del tópico de *dubitatio* recomendado por Granada en su *Rhetorica* (363). En su "Sermon de Santa Catalina de Sena" (1663), por ejemplo, Espinosa Medrano pondera abiertamente, "[p]orqué no citaré yo á vn Principe docto [Conde de Santistevan; Virrey agora del Perú], Cesar por pluma, y espada, que entre el sitial, y el dosel autorizó la erudicion sacra, y profana..." (NM 259).

- 14 Las quejas se extendían de mezclar lo profano (humano) con lo sagrado en forma **inapropiada hasta simplemente no prepararse para predicar un sermón.**
- 15 La pedida **afectada**, "[n]o me censureis de menos grave..." **es similar a una digresión** de Hortencio Paravicino, el modelo español de El Lunarejo, quien dijo, "[y] no me juzguéis por poco espiritual en esto, que esta doctrina es de una corte, y no de una religión" (citado en Alarcos 265). También **no se aleja a** dos ejemplos de digresiones humildes que Salucio recomienda: "Algo oscuro es lo que voy a decir, pero, si me **estáis atentos, no habrá persona que no lo entienda**", y "**no parece muy llano este argumento, pero procuraremos decirlo, con el favor de Dios, de modo que sólo los que se durmieren no lo entiendan**" (159).

Tal digresión de indecisión hace que el predicador parezca vulnerable y espontáneo para que el público sea más tolerante y receptivo de él y de su mensaje.

Uno de las digresiones de El Lunarejo **posiblemente le llevara a ofrecer un poco de crítica musical** desde el púlpito y a la vez cantar. Oímos en su "Sermon al gran Padre San Antonio Abad" (sin fecha):

Escuchó tono, y letra el Ilustrissimo Paulo Aresio, Obispo de Tortona, y dixo: **Que se le cantava tambien el Psalmista al Divino Antonio, que esta Musica era tambien dignissimo elogio de sus hazañas. Veamos: *Magnus Dominus: Magnus Antonius*. Bien vá trobandose la cancion: Grande es Antonio: y como que es: *Et magnitudinis eius non est finis*. Y no se le halla fin á su grandeza: aquí tropieco, esto no ajusta: como el Musico es tan diestro, echó una falsa quigás. En Dios es verdadera la proposicion: que como es su perfeccion infinita, no tiene cabo, ni limite su grandeza... Pero la de Antonio por altissima que sea, como puede no reconocer fin, ni termino? (NM 200)**

La ubicación de los tres versos después de "[v]eamos", "[b]ien vá trobandose la cancion", y "tambien es de verdad" sugieren que cantara estos versos en contra de los mandatos de Bonifacio (192). Espinosa Medrano está contento con los primeros dos versos, pero cuestiona la

validez del tercero sobre la naturaleza infinita de la grandeza de Antonio ("aquí tropieco, esto no ajusta") y echa la culpa al músico ("como el Musico es tan diestro, echó una falsa quicaj) por el posible error.

El "Sermon de la feria quarta" (sin fecha) contiene una referencia general a la vida de Cristo (su vestimenta, modo de vida, y dedicación a la predicación) con *pathos*, cuando el predicador pregunta a su público:

Pobre de mí, pobre de él: Avia yo, para predicaros estas materias, de tener muchas canas, vestir vn sayal, ó vivir vida exemplar, para instruiros con las costumbres, lo que delecto con el discurso, mas con la vida de un salteador, qué puedo predicaros que importe, que puedo enseñaros, que aproveche? (NM 293)

Es posible que diga "yo tendría que vestirme de un sayal, tener canas, y llevar una vida perfecta para predicarles de estos asuntos, pero con la vida de un ladrón ("salteador") qué puedo hacer, qué puedo predicar que valga, qué puedo enseñarles que encuentren útil?" Finalmente encuentra la respuesta de cómo ayudar a sus oyentes, cuando remarca, "[d]irigid por la pauta de el Evangelio vuestros progressos, modereos el desayre de vna madre ambisiosa... Buscalo, pues, buscalo, que todo el Sumo Bien, y no otro podrá henriqueziendote con los teso-

ros de la gracia, sossegarte con las dulcissimas harturas de la Gloria" (NM 293-94). Su mensaje es que por solamente disminuir la codicia ellos pueden encontrar la verdadera felicidad en la fe cristiana.

Espinosa Medrano era talentoso músico y hace muchas referencias a instrumentos y teoría musicales en *La novena maravilla* (Cisneros, "Poeta, músico")¹⁶. Es también muy evidente que cantó en numerosas ocasiones, especialmente en la "Oración penegryrica, al santo nombre de MARIA" (1667). Normalmente introduce sus cantos con frases como "...como cantó Gorleo en su Dactyloseca:..." (NM 88), "...nace diciendo E. según el versillo: ..." (NM 89), o "[a]lá aludió la Musa Sulmonense, quando cantó:..." (NM 103). Sin embargo, en una ocasión parece inusitadamente indeciso, cuando remarca, "[e]s vn Salmo, que empieza: *Ad te levan; oculos méos. Empieze, como empezare, que importa?*" (NM 87). *El dubitatio* aquí puede ser una indicación de que no sabía cantar el verso correctamente, pero es más probable que sea otra

manifestación de la modestia afectada que hemos visto tan frecuentemente en *La novena maravilla*.

Aunque la digresión domina las estrategias conversacionales de El Lunarejo en *La novela maravilla*, las ayudas visuales, el juego de palabras, las figuras de dicción, y el teatro surgen también de vez en cuando para sorprender a sus oyentes y animar su mensaje. Bonifacio se quedó fuertemente de los predicadores quienes incluían los juegos y las figuras de dicción en sus sermones: "Fuera... toda figura de dicción, todo juego de palabras y todo período que pueda impedir la necesaria claridad!" (192). A pesar de las objeciones de Bonifacio, la estética del Barroco intentaba impresionar los sentidos y la imaginación del público con dichos estímulos inusitados que se manifestaban, entre otros, en "retorcidas agudezas, imágenes brillantes, ideas ingeniosas y todo género de novedades y audacias estilísticas, que constituyen lo que tradicionalmente se viene denominando *cultismo* y *conceptismo* (Alborg 13)¹⁷

16 Sin embargo, con *phatos* El Lunarejo metafóricamente usa la música en su "Relección Evangelica" (1681) para decir, "[e]ste instrumento á venido á parará nuestras manos, que es el Evangelio Lyra de quarto voces: si á competencia la tocamos en este certamen Theologico, avré de ser yo el Eunomio [?] no en lo vencedor, que soy menor que todos en todo..." (NM 273).

17 Aristóteles (*Arte de la retórica* 409-10; lib.iii, sec.xi), Cicerón (*De Oratore* 119; vol. 2, lib.iii), y Granada (*Rhetorica* 318-44) recomiendan y explican el uso de *exomationes verborum y figurae*.

En su "Oración panegyrica... de el Altar" (1684), Espinosa Medrano menciona un juego de palabras usado por David en el texto hebreo original de Salmos:

Este Salmo pues, que es propio de la Eucaristía, si reparais como está escrito en su original Hebreo, vereis, que cada verso empieza con vna letra de el Alfabeto hebrayco, y con el mismo orden, que se viro siguiendo en el A.B.C. (NM 5)

Esta meditación de letras específicas es una variación de la vista en el "Sermon al santo nombre de pa su propio uso de estos juegos. El gusto barroco estaba predispuesto a tal *artificialidad* para romper el sentido estático, lógico, y ordenado de la expresión clásica (Alborg 13)18.

Pues qué cuidado fue este de David? Para que dispone sus versos por el orden de el A.B.C.? Curiosidad pueril parece, empezar por cada letra de el Alfabeto cada verso de su canción...no sé, que motivo tuvo el Espíritu Santo, de componer esse Salmo con essa armonía de muchos...(NM 5)

Pero en el mismo sermón luego explica que otros han defendido esta técnica de David:

Pensaron vnos, que se dispuso assi, para dará entender el Profeta, que por Letrados que fuessen, y doctos los hombres, para explicar las grandezas, y la copia de **dulguras de aquel dulcissimo pan, eran niños, eran balbucientes: y que los más provecos Doctores apenas eran muchachos de la Escuela... (NM 5-6)**

Todos los hombres, a pesar de su **inteligencia, son meros niños cuando leen la Biblia;** por ende, los juegos de palabras de David eran apropiados después de todo. Esta "digresión" por Espinosa Medrano anticipa su propio uso de estos juegos. El gusto barroco estaba predispuesto a tal *artificialidad* para romper el sentido estático, lógico, y ordenado de la expresión clásica (Alborg 13)18.

Granada sugirió que sus lectores aprendieran muchos poderes de la abeja (Introducción 356). Así pues, en este mismo sermón Espinosa Medrano habla de que las abejas pueden leer cuando recogen el polen de los jacintos. En las hojitas de esta flor corren varias pequeñas venas que deletrean las letras "Y" y "A". Si se invierte "YA" se escribe "AY", que, según el predicador, era la señal de una bella doncella a quien Apolo había convertido en jacinto para preservar su memoria. Cristo es también un jacinto porque

18 De hecho, en otro sermón El Lunarejo admite su placer de emplearlos cuando dice, "[p]rosigamos nuestro lugar, que las letras de el libro nos han divertido" (NM6).

él sufrió y murió, y su memoria se preserva para con el Hombre (la abeja). El predicador dirige:

Flor es esta de la Erudicion profana, pero seamos Abejas, que de todas hagamos miel. Jacinto hermoso fue Christo (dize Bercorio) lacinto Santissimo. que yendo al Prado de el mundo á coger flores, que flores le parecen las Almas, que busca, los Pecadores que solicita. (NM 6)19

El Lunarejo exorta a que su público sea abejas y a que hagan miel de la flor (o a que cristianicen el cuento pagano). Cristo es el jacinto que pasó por este mundo rebuscando almas pecadoras, representadas por otras flores.

Para especular de qué tipo de música Cristo oyó en el vientre de María, Espinosa Medrano utiliza un anagrama en su "Sermon de la encarnacion de el Hijo de Dios" (1682). **Pregunta si la música hubiera sido de una cítara:**

Con qué Cytara? Con la Eucaristica, que esso suena. y esso se deletrea.

Anagramma lo llamais allá los Poetas: *Eucharistia*. Con los mismos caracteres

dize: *Cythara Iesu*. La Cytara de Iesvs; y al contrario, si anagramatizais á *Cythara Iesu*, dirá *Eucharistia*. (NM 43)

Por usar las mismas letras para formar tres diferentes palabras-- "Iesu", "Cythara", y "Eucharistia"-- el predicador muestra su conexión inherente. También desafía a sus oyentes a que participen más en su juego por decir, "[c]uesteos allá algun trabajo, que no lo he de hazar todo" (NM 43).

Siguiendo la recomendación de Granada de incluir la paronomasia para animar el discurso en el púlpito (*Rhetorica* 329), Espinosa Medrano hace una conexión entre dos palabras aparentemente distintas en la "Oración panegyrica de el glorioso apostol San Andres" (1685). Declara que los cristianos adoran a María, ya que su nombre contiene el oceano ("mar"). La asociación entre las dos palabras es lógica porque del mar "...derivamos el origen hombres, plantas, animales, Elementos, Cielos, y Estrellas..." y María es la "Vniversal Progenitora de quanto tiene ser..." (NM 73). La creencia premoderna que los nombres significaban algún rasgo innato del posee-

19 Aunque no puedo comprobarlo, Bercorio puede ser una referencia al francés, Pierre n escribió una versión moralizada del *Metamoi.f.* rs de Ovidio, llama el *Ovide nLoralisé*.

dor es evidente aquí por la asociación de "mar" con "María"²⁰. Espinosa Medrano explica, "[n]o se llamó MARIA el nombre de la Mar, si no que la Mar viendose con el nombre de MARIA executó profeticamente la maternidad vinculada en el nombre... todos reconocemos ó MARIA por Mar, y por Mar, que es nuestra Madre" (NM 73). Por usar las letras comunes de "Maria" y "mar" El Lunarejo conecta **sus significados**. Esta técnica se remonta hasta Cicerón, quien recomendó nuevas palabras y asociaciones innovadoras de palabras como componentes de oratoria ingeniosa (*De Oratore* 199; vol. 2)

Aunque la complejidad de palabras y las figuras de dicción no son las tácticas más frecuentes en *La novena maravilla*, sí demuestran la voluntad del predicador de ser más atrevido y creativo en la etapa más tarde de su carrera (1682, 1684, 1685). Para terminar este estudio examinaré otras herramientas creativas que El Lunarejo utilizó para chispear sus sermones-- la ayuda visual y el teatro.

En el "Sermon de la encarnación de el Hijo de Dios" (1682), el predicador conjetura que la música hecha durante la visita del Espíritu Santo al vientre de María vino del arpa de David. Entonces dice que la forma del arpa "[e]s... triangular, y en forma de vna letra Griega, que llaman *Delta*, de tres lineas, que hazen Angulos tres, con veinte y quatro cuerdas""(NM 41). En el texto de *La novena maravilla* se dibuja después un A, lo que me lleva a creer que Espinosa Medrano usó algún tipo de pictograma o actualmente trajo un triángulo consigo al púlpito para producir **una imagen** visual de su descripción. De todos modos, esta descripción del arpa de David es un buen ejemplo de la necesidad barroca de usar varios modos de comunicación (oral y visual) para realzar el poder del mensaje.

Las pinturas hubieran sido otra ayuda visual en la predicación de El Lunarejo. El arte probablemente le fuera atractiva, ya que se creía que proveía a la poesía (sermones) un tipo de "transformación a lo pintoresco" a través de imágenes visua-

20 **El origen de esta creencia de hombres proviene del pensamiento escolástico** (Paravicino, *Sermones* 230n44). Se ve en los sermones de Paravicino, el modelo de Espinosa Medrano (*Sermones* 230).

les. Por ende, podía conmover al público "con más eficaz elocuencia" (Maravali 506)21.

Espinosa Medrano menciona la pintura y el arte varias veces en *La novena maravilla* (i.e.63,153). Su sermón a "Antonio el Magno" (1658); sin embargo, ofrece la posibilidad interesante de que dibujara en el púlpito o actualmente tuvo una **pintura allá para visualmente realzar su discurso. Empieza el sermón con una referencia a "aquel Pintor famoso"**, a quien se le pidió que pintara un cíclope. Ya que el cíclope era demasiado grande para pintar completamente en la lona, el artista simplemente "apeló á la industria el Artifice, y pintó en la tabla solo vn dedo grande". Con modestia afectada El Lunarejo entonces declara, "[m]al podré yo delinarso toda la admirable magnitud de Antonio el grande, Gigante soberano **de la Iglesia de Dios...** Mucho será si acierto á dibujar vn dedo, callarédo todo". **Aparentemente señalando la pintura mientras que guía a sus oyentes,** Espinosa Medrano continúa, "[p]asmense pues esos Espiritus reprobos de vér tan valiente dedo...Midan

pues, midan con assombro el dedo de esse lavan; tiendan las cuerdas de su poderio, que con horror admirarán, que aun no alcanzan al menor de sus arrexos" (NM 177). Finalmente, vuelve al dibujo "rústico" original del cíclope, cuando dice, "[y]ü lo veis, aunque con pincel grosero, sino con rustica pluma delineado; que esto Señor es ayer dibuxado solo el dedo de el Gigante, lo demás de su inmensa corpulencia, y magnitud... no le es concedido á la humana comprehension" (NM 191-92).

Es posible también que él tuviera un tapiz o piel en el escenario durante su "Oracion Panegyrica primera, del glorioso apostol San Bartolomé" (1674). Para preparar el posible uso de esta ayuda visual dice, "[e]n lo que añade, que se descogió esse Cielo, como vna piel, se demuestra la circunstancia de su passion, y martyrio en la piel" (NM 161). Luego sigue con una larga diatriba con varias pistas de qué tiene consigo:

Luego yá el diafano pergamino de los Cielos escrito está de los nombres de aquellos Heroes? Es infalible. Mas aun-

- 21 Orozco Díaz dice que en el Barroco el arte satisfizo "...la búsqueda de una expresión desbordante, **de una emoción comunicativa**" y podía "incorporar al espectador como ser vivo y **real a una escena que se ofrece como tangible realidad con una plena intercomunicación espacial**" (*Teatro* 146). Paravicino también estaba muy interesado en su, rmutte's f i un tratado a pinturas lascivas y muchas veces se Ja,::: ;, de su talento especial de "pintar verbalmente" (*Sermones* 286n88; Lara Garrido 134).

que esse quaderno acul de Zafiros le veo impresso de Estrellas de oro, no leo en el nombre alguno de Apostol, solo se deletrean imágenes profanas, Oriones, Andromedas, Pegasos, &c. E esso es en el Cielo material, y profano. Regístrese, dize el Ianuense, el mejor de los Cielos Bartolomé, Cielo que se descoge en luciente piel, en señas de que es la Executoria del Apostolado, y vereis en él iluminadas con caracteres de astos las virtudes, excelencias, y prerogativas de todos. Conocereis de cada Capitan de esos estampada la huella, copiado el pie, con que pisando esta piel, le hizieron la jura al verbo de batallar contra las aereas Postestades. (NM 161)

Por decir "veo" y "leo" y referirse a unos nombres e imágenes el predicador sugiere la presencia de una tela. Se realza aún más esta teoría si se considera que el predicador introduce el pasaje arriba con otra referencia visual: "No se que excelencia sea essa de Bartolomé: Ahora lo vereis" (NM 161)²².

Como sabemos muchas veces los sermones se predicaban conjuntamente con obras teatrales o festivales religiosos en las iglesias del siglo XVII. Este "drama" hubiera animado tremendamente los sermones de El Lunarejo como oímos en su

"Oración panegyrica, de la purificación de nuestra Señora" (sin fecha):

Hermoso consurso de Planetas sucede oy en el Templo, donde Christo, y Maria vienen á calificar sus rayos de inestimables joyas: Christo, y Mana se presentan oy en el Templo: y en la festividad presente admiro vna ilustre competencia de entrambos en humildad, y obediencia. Maria entra á significar, que necessita de la Purificacion legal. Christo viene á ser redimido, y absuelto de el dominio, que en él adquiria el Templo... (NM 95)

Parece que El Lunarejo sirve de una especie de maestro de ceremonias aquí por anunciar cuando y por qué cada personaje entra. La conexión entre los sermones de El Lunarejo y el teatro se ve en otra breve referencia que el predicador hace en su "Oracion evangelica, y panegyrica segunda á San Antonio el Magno" (sin fecha): "Nunca mas celebre, ni mas hermoso el Antiteatro de la Iglesia, que representandonos oy esta sagrada monteria de Antonio" (NM 199).

En este estudio hemos visto que la oratoria sagrada de Juan de Espinosa Medrano es más espontánea, creativa, y hasta inyectiva que se ha creído antes. No cabe duda de que

22 También es probable que en otro sermón el predicador señale una estatua de Cristo cuando dice, "[n]otad, que son cinco las celebres roturas de esse Cuerpo" (NM 97).

en sus sermones hay un fuerte espíritu colonial observado en sus pocas referencias al Nuevo Mundo, Cuzco, y Perú y en su defensa de la conquista española de América. Sin embargo, por su conocimiento de la digresión, recomendada en la retórica clásica y eclesiástica, El Lunarejo mina los controles impuestos en su oratoria a la vez que anima su dis-

curso con espontaneidad conversacional. Aunque las ayudas visuales, el canto, el teatro, los juegos de palabras, y las figuras de dicción no son tan numerosos como la digresión, ofrecen también plena evidencia de la destreza y la versatilidad del predicador más grande de la América colonial española-Juan de Espinosa Medrano, "El Lunarejo".

Bibliografía

- AGUSTÍN, San. *On Christian Doctrine*. c. 427. Ed. D.W. Robertson. New York: Bobbs-Merrill, 1958.
- M BORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1967.
- ARISTÓTELES. *The Art of Rhetoric*. Ed. T.E. Page. Trad. Hohn H. Freese. Cambridge: Harvard UP, 1967.
- Ed. Lane Cooper. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1932.
- AUERBACH, Erich. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Trad. Ralph Manheim. Nueva York: Pantheon, 1965.
- BARNES, Gwen. *Sermons and the Discourse of Power: The Rhetoric of Religious Oratory in Spain (1550-1900)*. Diss. U. de Minnesota, 1988. Ann Arbor: UMI, 1990. 8910969.
- BARON, Hans. "Cicero and the Roman Civic Spirit in the Middle Ages and Early Renaissance". *Bulletin of the John Ryland Library* 22 (1938): 72-97.
- BONIFACIO, Juan. *De sapiente fructuoso*. 1589. *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Ed. Félix G. Olmedo. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1939. 132-20.
- CICERÓN. *De Inventione*. Trad. H.M. Hubbell. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- . *De Oratore*. Trad. H. Rackman. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1988-92.
- CISNEROS, Luis Jaime. "Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta". *Cielo Abierto* 10.28 (1984): 3-8.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. *El pensamiento de Ramón Llull*. Madrid: Castalia, 1977.
- CURTIUS, Ernest. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. Margit Frenk
torre. Vol. 1. NT, ,dco, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.

- ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *La novena maravilla*. Ed. Agustín Cortés de la Cruz. Valladolid, 1695.
- Apologético a favor de Don Luis de Góngora. Apologético*. Ed. Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Ayacucho, 1982.
- GRANADA, Luis de. *Rhetorica ecclesiastica*. Intro. por Josef Climent. i-xxxvi. Barcelona: Juan Jolis, 1778. Repub. de *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi*. 1576.
- Introducción del símbolo de la fe*. Salamanca, 1583. Ed. José María Balcells. Madrid: Cátedra, 1989.
- LARA GARRIDO, José. "Los retratos de Prometeo: Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora". *Edad de Oro* 6 (1987): 133-47.
- MARAVILL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- MCGINNESS, Frederick John. *Counter-Reformation Rome: Sacred Oratory and the Construction of the Catholic World View, 1563-1621*. **Diss.** U of California-Berkeley, 1982. Ann Arbor: UMI, 1982. 8212909.
- OROZCO-DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.
- PARAVICINO, Hortensio. *Sermones cortesanos*. Ed. Francis Cerdán. Madrid: Castalia, 1994.
- RODRÍGUEZ-GARRIDO, José A. "Sermón barroco y poder colonial: la oración panegyrica al Apostol Santiago de Espinosa Medrano". *Foro Hispánico* 4 (1992): 115-29.
- SALUCIO, Agustín. [1550?]. *Avisos para los predicadores*. Ed. Alvaro Huerga. Barcelona: Juan Flors, 1959.
- SMITH, Hilary Dansey. *Preaching in the Spanish Golden Age*. Oxford: Oxford UP, 1978.
- VARGAS LLOSA, Mario. "El Lunarejo en Asturias". *Libro de Homenaje a Aurelio Miró Quesada*. Vol. 2. Lima: P.L. Villanueva, 1987. 893-97.