

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . ª É P O C A

Año 1959 - Número 96



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM.

DEPÓSITO LEGAL, SE - 25-1958



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Época
Año 1959



Tomo XXXI
Número 96

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1959

JULIO - AGOSTO

Número 96

CONSEJO DE REDACCIÓN

DON JOAQUÍN CARLOS LÓPEZ LOZANO, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Antonio ALMUNIA DE LEÓN, Marqués de Almunia.—D. Alberto BALBONTÍN DE ORTA.—D. Juan DELGADO ROIG.—D. Eloy DOMÍNGUEZ RODIÑO.—D. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.—D. Celestino FERNÁNDEZ ORTIZ.—D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.—D. LUIS HERTOGS ECHEMENDÍA.—D. Federico JIMÉNEZ ONTIVEROS.—D. Manuel JUSTINIANO MARTÍNEZ.—D. Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ.—D. Enrique MARCO DORTA.—D. Cristóbal PERA JIMÉNEZ.—D. Angel RODRÍGUEZ QUESADA.—D. Manuel RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ.—D. Joaquín ROMERO MURUBE.—D. JOSÉ RUBIO RIVAS.—D. FRANCISCO RUIZ ESQUIVEL.—D. LUIS TORO BUIZA.—D. Federico VILLANOVA HOPPE.—D. JOSÉ ANDRÉS VÁZQUEZ.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS

- Francisco López Estrada.—*Literatura sevillana (I). Medrano, en su sitio*..... 9
- José de Mesa y Teresa Gisbert.—*Una obra de Montañés en Bolivia. (Cinco ilustraciones fuera de texto)*..... 37
- Antonio Domínguez Ortiz.—*Datos para la historia de Cádiz en el siglo XVII*..... 43
- Vicente García de Diego.—*Estudio histórico-crítico de la toponimia mayor y menor del antiguo Reino de Sevilla (III)*..... 51

MISCELANEA

- César Pemán.—*Noticia sobre la restauración del San Antonio, de Murillo, en 1876*..... 75
- LIBROS: Varios..... 81
- CRÍTICA DE ARTE: *IV Festival Internacional*, por Norberto Almandoz.. 85
- CRÓNICA: JOSÉ ANDRÉS VÁZQUEZ.—*Cronista Oficial de la Provincia. Mayo, junio y julio, 1950*..... 93

ARTICULOS ORIGINALES



MEDRANO, EN SU SITIO

*C*OMO ocurre con todo en esta vida actual, también la Literatura va siendo cada vez más compleja y agobiadora. Me refiero a la Ciencia de la Literatura, o sea al estudio de la obra de creación, labor que alcanza desde la historia erudita hasta los más sutiles artificios de la crítica actual. Seguir el desarrollo de tales estudios resulta difícil para el que no está metido día tras día, por razón del oficio, en el trabajo literario. Los libros crecen con un ritmo que pronto desborda el tiempo que pueda dedicárseles. Son muchos los que escriben sobre nuestra literatura. España sigue siendo un país que se abre incógnito y prometedora a las aventuras de la espiritualidad, y una provincia riquísima de esta espiritualidad es nuestra poesía. Los hispanistas de Europa y de América se ocupan de ella incansablemente; los estudiantes de las Universidades de todo el mundo le dedican sus tesis. Y los que aquí seguimos con estos trabajos, continuamos la tradición literaria en la fuente misma de esa espiritualidad.

Añádase que los métodos de estudio de la obra poética se hacen cada vez más sutiles, más técnicos, y por tanto una obra de esta Literatura va reduciendo su expansión a los que anticipadamente ya conocen el álgebra de aquella crítica. Crece la complejidad, y entonces se nos ocurre pensar en si no ocurrirá con la ciencia literaria lo que con las otras, que ya son imposible de seguir de cerca, pues de repente nos deslumbra el estallido del átomo, cuando del libro en que aprendimos las Ciencias de la Naturaleza apenas recordamos más que el grabado en el que un niño dejaba caer la manzana al suelo y demostraba prácticamente una gravedad que estimábamos incorruptible. Pero esto es preciso que no ocurra. La poesía es comunicación, y la Literatura pretende, como fin primordial, asegurar esta comunicación, franquear el texto al lector, abrir puertas y ventanas, airear sensibilidades, despertar almas dormidas, asegurar al poeta de todos los tiempos que no está solo (esto naturalmente aparte de las cuestiones que plantea la pedagogía de la Literatura, que es asunto distinto; por término medio, la Literatura no deja de estar presente en la vida del hombre por cuanto es un medio de renovación, cultivo, o simplemente "evasión" del espíritu. Y si una Literatura de intención pedagógica no ha logrado suscitar este interés, es que ha fracasado en su cometido). La Literatura, bajo muy diversos aspectos y nombres, estuvo siempre junto a la Poesía como su

servidora. Esta función ancilar es una honesta servidumbre, que no tiene motivos de ensoberbecerse, pues si la Literatura es ciencia, su objeto como tal no puede independizarse de la materia que trata, ni erigirse por sí misma en reino espiritual, coto de unos pocos. Afinemos en el esfuerzo de la valoración literaria, hallemos el matiz, prosigamos el análisis de la poesía implacablemente, pero no se olvide al hombre profano en nuestra ciencia, que goza con la creación literaria, y que amigablemente está dispuesto a leer libros sobre literatura, siempre y cuando los entienda; nunca defraudarle, volverle la espalda sin atender a su afán de entender; no basta con subir al oscuro laboratorio a destilar prosa y verso en sutilezas estetizantes o en fórmulas transidas de vanagloria matemática. Por eso hay que salir al paso de esta apetencia del hombre cultivado, ayudarle para que no se enrede en esta complejidad, inevitable por el signo de la hora, y le entre el desaliento, informarle de lo que se hace presentándole sencillamente unas cuentas claras. Tal es el propósito de esta serie de artículos en los que daré cuenta de lo más importante que haya aparecido en estos últimos años sobre los escritores sevillanos y sobre las cuestiones que más directamente toquen a Sevilla. Así comienzo con esta nota sobre Medrano, a la que seguirán otras sobre Bécquer, las aventuras sevillanas de Bartolomé José Gallardo, la Canción a las ruinas de Itálica, etc. Sólo con mencionar

estas cuestiones se echa de ver que varios de los puntos esenciales de la Literatura de Sevilla se han renovado en estos tiempos. Queden, por tanto, registradas estas noticias para que se difundan y extiendan, y se redoble la curiosidad general sobre estas eternas cuestiones de la literatura, vivas siempre --y ay del día en que se arrumben, pues ellas se plantearon siempre en función del cultivo del espíritu, de la afirmación de la conciencia propia en un afán de convivencia, del ejercicio de la inteligencia que busca por sí misma una perfección aquilatada. Y de esto resulta siempre un beneficio para la comunidad.

Medrano, una vida en la España de los Siglos de Oro.

Nació allá por el año 1570, el mayor de los seis hermanos de una familia acomodada, con tratos en el comercio de Sevilla, dueños de tierras y de casas en el campo. Nunca tendría buena salud; los achaques le siguieron por la vida, y murió joven, en los primeros meses de 1607. Francisco de Medrano fue, pues, un escritor malogrado, que se apaga cuando más podía esperarse de su ingenio, sin un período de grávida madurez. Y con todo su figura es sobresaliente en un tiempo en que los buenos abundaron.

Temprano en su estrella el espíritu señoreó sobre la carne, dominada por su condición religiosa y por las dolencias que no le dejaron levantar cabeza por entre sus iguales. Comienza sus estudios en el Colegio sevillano de los Jesuitas, que a partir de 1580 fue el de San Hermenegildo. Entraría en el noviciado en 1584, y pronto sale de Sevilla, adonde había de retornar al cabo de los años, después de su más violenta crisis espiritual. Por razón de su actividad en la Compañía va de una parte a otra: estudia como hermano en Montilla (1585), y después en el Colegio de Córdoba (1587). Sale de Andalucía y "por falta de salud fue a Castilla"; en 1594 ya es sacerdote en Salamanca. Pasa después a una fundación de doña Magdalena de Ulloa en Villagarcía de Campos, cerca de Valladolid, donde probablemente leyó Artes. También enseña en el Colegio de Monterrey en la brumosa Galicia (1597), y en 1600 está de vuelta en Salamanca. Y en 1602, la sorpresa: "egressus" figura lacónicamente al fin de la mención de sus hechos dentro de la Compañía en los *Catalogi triennales*, donde se anotaban las incidencias de los miembros. Fue ciertamente una salida honrosa, de la que conservamos las autorizadas letras dimisorias; por otra parte no había llegado Medrano a ser miembro perfecto de la Compañía pues no hizo otros votos que los del bienio de entrada. En estas letras dimisorias se le concedía el apartamiento de la Compañía a propia petición para que entrase en otra Orden, pero esto no lo hizo Medrano. Volvió a Sevilla junto a los suyos, parientes y amigos, y a más de su ministerio pasó lo poco que le quedaba de vida cuidando de sus asuntos. Le gustaba conversar y aplicarse en su obra poética vi-

gilando desde la minucia caligráfica de la pluma con que escribía, hasta el matiz cada vez más apurado de su creación.

Yo, contento
con poco, el mar violento
veré desde la arena,
y al cielo pediré sola una honesta
y mediana fortuna, con buen seso;
una vejez, de peso
ni a mí ni a otro molesta.
(Oda VIII)

Dios le concedió la honesta y mediana fortuna, el buen seso, pero no esa vejez ligera que pedía con horaciano deseo. El *mar violento* no le arrebató estrepitosamente, sino una oculta lanzada en las entrañas lo dejó sin aliento: "hallábase contento a su parecer y con buena salud cuando le dio un achaque tan ligero que se determinó a pasarlo en pie, aunque después a instancia de los suyos se acostó. El día siguiente se hallaban en su aposento algunos amigos y él con ellos en buena conversación, tan alegre que cantó un romance sentado en la cama, y luego pidió un jarro de agua para beber diciendo que se sentía bueno. Trujéronselo, bebió y luego dijo que le parecía perder la vista de los ojos, acostó la cabeza sobre la almohada, y con un ronquido sin otra palabra ni obra despidió su alma" (II, 325). El mismo había escrito a su amigo Hernando de Soria en una de sus últimas Odas contando cómo se pasa el tiempo y se viene la muerte tan callando:

a la muerte corremos a porfía
¿Tanto priesa a volvernós en ceniza?

No ya pregunta retórica, sino afirmación fue la suya al irse así, sin aspavientos, del mundo y alcanzar la otra orilla, pasada la tempestad, en la calma que no le dio aquí esa medianía anhelada como felicidad.

La edición de Medrano, por Dámaso Alonso y Stephen Reckert.

Esta fue la vida del poeta Francisco de Medrano, el que ha vuelto a ocupar su sitio entre los escritores áureos de Sevilla.

Pues el tiempo, que todo lo corroe, deshace y borra, había dejado al buen Medrano un poco en la sombra. Lo había previsto él mismo cuando escribió estos dos versos:

...el tiempo corre lento, y deja el día
de sí hasta en los mármoles señales.

(Soneto XXXIX)

Sí así en los mármoles, ¡qué no había de ser en los frágiles papeles que guardan la poesía! Pero en esta ocasión se le ganó la baza, y Medrano recupera su lugar. Tal ha sido la obra de Dámaso Alonso (en colaboración en el tomo II con Stephen Reckert) al publicar este ejemplar estudio que se titula *Vida y obra de Medrano* (1). Pasó tiempo desde que salió el tomo I hasta que lo hizo el segundo: diez años en que la obra acabó de gestarse para salir completa a la luz ahora, y dejarnos este espléndido libro que es un testimonio de primer orden para el estudio de la poesía en Sevilla en el último tercio del siglo XVI y primeros años del XVII.

Magnífica es la biografía del tomo I, en que Dámaso poeta queda transido por el poeta Medrano, como si, quitando los años de por medio, le hablase de tú a tú preguntándole por su vida, deshaciendo aparentes misterios, alumbrando secretos del alma, y luego, en un diálogo siempre desasosegado estableciese los principios de su poesía. Tuvo Dámaso fortuna al encontrar unos pocos documentos sustanciales; pero no fue esto sólo lo que dio vida al libro, sino el calor de corazón que se le encendió al interpretar estos datos. Hoy la crítica que quiere ser creadora busca esto, en principio: que la vida del otro poeta, por lejana que nos parezca, se investigue y componga en una biografía vibrante, objetiva por cuanto hay unos datos irremplazables, pero se quiere también que la interpretación penetre en los recovecos del alma. Y todo esto dentro del cuadro de una sociedad cuyos principios no son los nuestros, pero que hemos de entender por sí mismos, sin pretender hallar otra lección que la que ofrece la experiencia de la vida humana. He aquí lo que consigue Dámaso Alonso en su estudio, como hemos de ir viendo.

Ejemplar en cuanto a técnica filológica es el tomo II, "Edición crítica de sus obras", realizada por Dámaso Alonso y

(1) Volumen primero: *Vida y obra de Medrano*, por Dámaso Alonso, I, Madrid 1948, Instituto Antonio de Nebrija, 332 págs. e ilustraciones. Volumen segundo: *Vida y obra de Medrano*, II, Edición crítica de sus obras por Dámaso Alonso y Stephen Reckert, Madrid, 1958, Instituto Miguel de Cervantes, 432 págs. e ilustraciones. Por el carácter de este artículo, modernizo la grafía de todos los textos citados.

Stephen Reckert. La edición, de carácter "crítico", depura y fija una versión básica que se establece sobre un cuidadoso aquilataamiento de los textos conservados. Estos son tres fundamentalmente: Las *Diversas Rimas*, contenidas en un lindo libro publicado en Palermo, 1617, y encabezado por los *Remedios de Amor* de Pedro Venegas de Saavedra, poeta amigo de Medrano (Descripción en II, 393-8). Este texto, el mejor de todos (al menos el que guarda la obra con los últimos retoques del poeta) cayó en manos de un editor inteligente, el panormitano Angelo Orlandi, que lo publicó cuidando —en lo que para su tiempo era esto cuidado— de conservar incluso la grafía original: "En cuanto a la ortografía y razón de escribir y puntuar, guardé observantísimamente la misma que en estos papeles hallé, conociendo que estaban escritos con nuevo y particular cuidado, y así guardé a cada uno de estos dos autores [a Venegas y Medrano] su propia forma y escritura, aunque en algo diferenciásemos entre sí, dejando que cada cual abundase en su sentencia, si bien en lo sustancial discrepan en poco, siguiendo ambos, como siguen, aquel seguro y firme axioma de escribir como se habla y hablar como se escribe" (II, 395). Y junto a este texto impreso, se conservan otros dos manuscritos (ms. 3888 y 3783 de la Biblioteca Nacional de Madrid, descritos en II, 385-92), autógrafos; el primero conserva incluso un borrador de la Oda XXXIII, y parece el más antiguo; le sigue en orden cronológico el otro, que contiene también dos composiciones octosilábicas, una en décimas y otra en romance, que van en esta edición en apéndice aparte (II, 315-7) y que pudieran ser muy bien de Medrano. Se valen también los editores de otras fuentes textuales sueltas. La edición crítica de Alonso y Rickert está basada en la impresión de Palermo, y el texto se publica a través de las normas de un depurado criterio en el que se recoge el que tuvo Medrano como norma de su grafía, razonando siempre las lecciones. Cada una de las poesías de Medrano, así fijada en un texto crítico, va seguida de un comentario en el que se justifican los motivos de haber elegido tales y cuales formas, señalando las fuentes y variantes textuales, y también las notas aclaratorias del sentido, de la lengua y del estilo, convenientes. Después se analiza minuciosamente cada poesía y se da noticia pormenorizada de las fuentes literarias y del estilo con que las elabora Medrano.

Ambos tomos forman un "corpus" poético en que se recoge la vida y la obra de Medrano en una disciplinada ordenación de los materiales. Merecen elogio los cuidadosos índices onomástico y de materias, biográfico y de primeros versos, que son muy útiles por sí mismos para el libro, y para coordinar luego sus datos

con otras investigaciones. ¡Qué gozo esta consideración de los autores que salen al paso del lector cuidando de que el libro llegue a las manos completo, abundante en índices, limpio de erratas! Digamos que las mismas palabras que Orlandi publicó en 1617 al frente de estas *Diversas Rimas*, valen hoy para dar lo noticia de la aparición de este libro sobre literatura sevillana: "el pequeño y precioso tesoro de la poesía de Medrano sale otra vez a la luz en utilidad de los buenos ingenios y estudiosos de la poesía", aumentado en esta ocasión por la ciencia literaria de los editores actuales, que han logrado que un poeta sevillano recobre otra vez los lucientes oros de la obra renovada. Y vuelve así al lugar que se merece este malogrado Francisco de Medrano.

El lugar de Medrano.

Pues ¿qué representa Medrano en la literatura sevillana de los Siglos de Oro? Por de pronto, ya señalé que muere joven, a los treinta y siete años. Su obra es poca, inmadura en relación con lo que puede esperarse de la experiencia de los años, obra de artífice de la poesía, obra pulida, acicalada, con un propósito creador muy definido. Amigos suyos, a los que trató, fueron Hernando de Soria Galvarro, su consejero en materias de poesía, Chantre de Córdoba y Capellán de Honor del Rey, Juan de Arguijo, Francisco de Rioja, Francisco de Calatayud, Cristóbal de Mesa, Pedro Venegas de Saavedra y otros más que por aquellos años lucían en el cultivo de la poesía. Herrera había sido el insigne; nacido en 1534 y Medrano por 1570, los separan los años suficientes para que la maestría del cantor de la Condesa de Gelves hubiese quedado asegurada. Es poco probable que se tratasen pues Herrera muere en 1597, y Medrano no se asienta en Sevilla hasta 1602. Por otro lado, Medrano va a Castilla, y en Salamanca coincide con el otro insigne del tiempo: Fray Luis de León (1527-1591). Góngora nacido en 1561, apunta esplendente, cegador pronto. Y Dámaso Alonso dice justamente: "Pues bien, entre Fray Luis y Herrera por un lado, y el Góngora de las *Soledades* por otro, se intercala Medrano, que escribe antes de 1607. Más exactamente, Medrano es un representante de ese período intermedio; otro es el mismo Góngora (que algún momento influye sobre Medrano); otros son los antequeranos-granadinos (Espinosa, Martín de la Plaza, Tejada, etc.)." (I, 165). En ese trance tan importante de la poesía española, en el centro de los dos siglos de Oro, Medrano tiene un lugar muy definido, solitario en cierto modo. Por de pronto su encasillamiento creó

dificultades a los historiadores de la literatura: Menéndez Pe-
layo no le tiene por escritor de la escuela sevillana, y "aunque
nacido en Sevilla" lo junta con los de la salmantina, junto a Fray
Luis y Francisco de la Torre. En la misma Historia de la litera-
tura de Hurtado y González. Palencia se le encaja al fin de los
de la salmantina, lo más cerca posible de los sevillanos. En la
de Angel Valbuena y Prat, después de una lectura inteligente de
la obra de Medrano, el autor lo coloca en la "transición entre
dos estilos y dos escuelas". Se le encuentra un tanto insólito, di-
fícil de emparejar. Luis Cernuda ve con más perspectiva, y en
un breve comentario se refiere a una vena de poesía sevillana,
que también se halla por entre los versos de Bécquer.

Medrano, poeta de "imitación".

La obra del poeta admite una primera clasificación bien
simple: sonetos y odas (odes, las llamaba Medrano, a la griega).
Son fundamentalmente 52 los sonetos y 34 las odas en esta edi-
ción que sigue la disposición general de la de Palermo, donde
parece que están colocadas por orden cronológico. Obra escasa,
transmitida en textos cuidados, de una autenticidad difícil de
encontrar en un tiempo en que la poesía andaba por los códices
más suelta de lo que quisiéramos. Poesía escrita por un hombre
culto, que había enseñado Artes, que dominaba la lengua anti-
gua y la moderna hasta el punto de que uno de sus fines será la
más ajustada comunicación expresiva entre ambas. Conocedor
de la Retórica antigua y de la nueva, cuanto fuese "técnica" de
la expresión estaba bajo el dominio seguro del escritor. Y la
creación tuvo para él un sentido que está lejos de lo que hoy en-
tendemos por tal, después que el Romanticismo conmovió un
orden que duraba siglos. Crear era valerse del fondo de la tradi-
ción antigua (griegos, y sobre todo, latinos), y la nueva (italia-
nos) para componer la obra: "imitar" según una palabra a la
que hay que devolver su prestigio si queremos entender la lite-
ratura en los Siglos de Oro. Y este prestigio de la "imitación"
consiste en que el poeta puede ser original, auténtico, siguiendo
este criterio. Y esta es la primera característica de la obra de Me-
drano: "La poesía de imitación de Medrano es tan auténtica co-
mo la de cualquier otro poeta; hay que leerla indagando siem-
pre hasta el fondo de su corazón, prontos a encontrar, bajo la
categoría estética, la anécdota personal" (I, 290). Sólo que esto no
es típicamente propio de Medrano, sino de la época, hasta el
punto de que Dámaso Alonso escribe: "Y si no se admite esta

originalidad, hay que suprimir toda nuestra poesía de tradición renacentista (para no mencionar la italiana), desde el mismo Garcilaso hasta Lope y Góngora, llevándonos de paso no sólo a Herrera, sino a Fray Luis y a San Juan de la Cruz" (1, 228).

Fuentes.

Por tanto, para describir los rasgos de la poesía de Medrano, hay que encontrar los autores sobre los cuales aplica ese criterio creador de la imitación valiéndose de ellos como de fuentes. Pero conste que ni aún esto es decisivo: hallaremos en todo caso unas preferencias entre un grupo de autores que vienen a ser comunes a otros muchos escritores contemporáneos de Medrano. Sólo que aquí hay un nombre que salta a primer término, muy por delante de los otros: Horacio. La cuestión de las fuentes ha quedado perfectamente establecida en esta edición; además de los comentarios pertinentes a cada composición, el apéndice III es un "Resumen de las fuentes de la obra de Medrano", muy claro y útil para percibir el horacianismo de nuestro poeta. De las 34 odas que escribió, nos informan los editores que 31 son total o parcialmente imitación o traducción del poeta latino. Si-guele en el orden de los influjos un italiano, Tasso; más desdibujado es el de Virgilio; lo hay también de Lucrecio, Plinio, Séneca, Boecio, Ariosto y otros más, junto al de la Biblia. En suma, una tradición de orden estoico-epicúreo, entreverada de un platonismo que era ambiente espiritual de la época. Aparte la preferencia por Horacio, este cuadro de las fuentes resulta complejo, tal como ocurre cuando se elige libremente de entre un gran número de eventualidades; en efecto, el poeta de los Siglos de Oro busca, cuando escoge a los maestros, que concuerden ideas y sentimientos entre el modelo y él, sin que sea necesaria una identificación; a veces, incluso algo más elemental, tal como la simpatía que sentimos impremeditadamente hacia lo escrito por otro, esa amistosa conformidad que nos liga con una poesía por encima del paso de los siglos. Es algo que Dámaso Alonso caracteriza así: "Pero en un Medrano, como en general en nuestro Renacimiento (salvo en algunos "pensadores", en el sentido riguroso de la palabra), no se puede hablar de eclecticismo; más bien son ideas en conflicto, sin que haya habido un plan riguroso para ponerlas en paz; ideas que se deben, sí, a la asimilación de distintas corrientes de cultura, pero más aún a la contradicción en que se enreda todo hombre, y a la lucha, a la agonía en que, entre espíritu y carne, se debate siempre un hombre cristiano.

Cada uno de nosotros somos un mar de corrientes y vientos contradictorios. Filósofo se llama quien halla forma de conciliar estos opuestos" (I, 141). Y Medrano no lo fue, sino un hombre alterado.

Un arte, vivificador del modelo.

Porque en nuestra historia literaria Horacio tiene su gran representante español, acreditado por una crítica secular, en Fray Luis de León. Medrano estuvo en Castilla y por Salamanca entre 1587 y 1590. Y resulta indudable que la poesía del maestro de aquella Universidad le enseñó un camino para la creación. Y siguió él adelante por aquella vía, y fue más allá hasta un horacianismo de auténtico sello personal. De Fray Luis aprendió que la oda de Horacio podía ser algo más que un modelo intangible, más que un elemento de "arqueología literaria" propio para dar entonación noble y culta a la lengua romance, a la que se vierte el molde antiguo. La obra del latino podía ser vitalizada, esto es, se podía animar con "vida" moderna a los elementos de Horacio. Para conseguir este resultado, había que saber dejar de lado el peso muerto de aquella "arqueología literaria", no necesaria para la unidad de la obra, con la que no vibrase ya el espíritu moderno. Fray Luis hace esto a veces pero es Medrano el que lleva hasta sus últimos términos esta tendencia de "poner al día" el viejo poema, de tal suerte que esta conversión es uno de los rasgos auténticamente personales de su obra. Fray Luis en muchas ocasiones pretende traducir íntegramente la poesía del latino, en tanto que Medrano no teme eliminar cuanto carezca de valor expresivo. Dámaso Alonso encontró una expresión adecuada para esta modalidad de originalidad condicionada según el mencionado criterio: la llama "vivificación", y opone este rasgo creador a aquella imitación "arqueológica" que se encuentra, por ejemplo, independientemente de la escuela iiteraria de los autores, en Herrera o en Francisco de la Torre. El asunto puede plantearse en términos generales con estas acertadas palabras: "El arte vivificador se apoya en el de una época pretérita, pero él mismo no se propone producir "sensación de época", no quiere crear mirando hacia soles muertos, sino al auténtico sol caliente en su día. La imitación arqueológica es yerta y desamorada. La vivificación puede producir un arte humano y tierno" (I, 149). Y de esta expresión general se llega al caso del estudio: "Lo característico del arte de Medrano es que en él se juntan la más tierna, la más humana vivificación del modelo con

la más estricta conservación de la forma exterior e interior y, por tanto, del encanto de la oda de Horacio" (I,150).

Las odas de Medrano.

Odas y sonetos. Las odas resultan por razón misma de su esencia literaria la forma más propia para esta imitación renovadora. ¡Qué riqueza se oculta en una obra de apariencias tan sencillas, pero tan cargada de ciencia de la expresión poética como es la oda! Dámaso Alonso señala en la obra de Medrano tres ritmos de creación, difícilmente separables en ocasiones: traducciones, adaptaciones (o imitaciones que siguen el modelo de cerca) y recreaciones (o imitaciones, que lo hacen de lejos). La "vivificación" reelabora el tema antiguo conservando como dice Dámaso Alonso: "la razón estética de su unidad y su existencia: concreción y nitidez de imagen, concisión, rapidez, transiciones ya temáticas, ya simplemente de enfoque de tema, o de tono o temperatura poética, con cierto avance climático hacia el centro de la oda, casi siempre con un anticlímax más rápido que el climax, siempre con un acierto final que ligeramente (sólo ligeramente, es esencial) levante el tono en el remate, o por ternura, o por humor, o con una imagen muy nítida y muy concreta, o por una gracia estilística" (I, 281). Medrano, manteniendo estas características, despaganiza en lo posible la oda (pero no fuerza su cristianización); reduce los valores sensuales a un término que no hiera con estridencias amorales (no se olvide que Horacio fue hombre de la Roma pagana, y Medrano, sacerdote); elimina digresiones alusivas, más pendiente de la unidad que resulte de la vivificación que de traducir la integridad del texto antiguo. Y esta materia poética, así seleccionada, va tomando expresión en el molde de una estrofa, que es una maravilla en cuanto a su ajuste con la obra original, desde la sintaxis, disposición de las oraciones, encabalgamiento, modalidades del verso, hasta los más artificiosos efectos literarios del modelo. Todo lo mantiene así en el desarrollo, y sabe terminar también con aquella habilidad poética con que acababa Horacio, teniendo en cuenta cuán importante es dar con el fin acertado en una composición de este género. A juicio de Dámaso Alonso la obra de Medrano es incluso "más acabada" que la de Fray Luis, y el acierto en la elección del verso y de la estrofa son, en su propósito, de lo más logrado en nuestra lengua. Y llega a esta conclusión: "La oda de Medrano, por la eliminación de tantos elementos, ha resultado sencilla, muy sencilla, casi elemental, casi sólo blanca, pero bella, humana, serena, clásica en su sencillez" (I, 259).

Los sonetos.

Los sonetos extienden más el campo de las fuentes de Medrano. Ya es sabido que en el limitado troquel sonetil caben mundos de intimidad, océanos de tempestades pasionales, alambicadas expresiones de teorías morales, e incluso filosóficas, y hasta cifras asombrosas de la religiosidad. Dámaso Alonso distingue en Medrano cuatro clases de sonetos: cultos (es decir, los más alejados de la emoción personal, suntuosos y solemnes por su color y entonación a la manera de Góngora); de tradición italiana (en que domina la temática del italianismo formal, aún coloridos, pero menos que en los cultos, apuntando hacia la meditación, más acusada con los años); y finalmente sonetos espirituales y apasionados, eróticos como los de origen petrarquista pero transparentando fuerte inspiración idealizadora y los grados de la pasión. Podría añadirse el grupo de los religiosos, de gran sinceridad, desahogo de un alma fuertemente atormentada. Dámaso Alonso señala en esta parte de la obra (y en la restante) el carácter de autenticidad que la hace tan moderna, que oculta —al menos para el que no ha reconocido el envés de la trama— aquella cuidadosa elaboración de un modelo. Pero no se olvide que siempre por detrás están la disciplina libremente aceptada, las exigencias de la tradición, el propósito de un estilo que gobierna el cauce de una idea. Lo dice Dámaso Alonso: "Todo dulces violencias, opresiones a la naturaleza reflejada en nuestro pensamiento, encauzamientos para instaurar orden en lo amorfo" (I, 222).

Amor y moral de poesía.

Pero ¿cómo se trató de la obra de Medrano mencionando su poesía amorosa, los rasgos estoico-epicúreos de ella, si fue jesuita (con sólo votos de bienio) primero, y sacerdote hasta la muerte? No, no hay en esto trasgresión grave de la honestidad ni del recto sentido de la religión. Medrano, al escribir su obra de acuerdo con los caracteres descritos en los párrafos anteriores, admitió por completo las reglas del juego poético —anécdota y expresión— tal como era lo común en su tiempo. Comencemos por asegurar que fue bueno y comedido, y que ningún turbio rumor ha llegado a nosotros sobre su conducta; pudo, es cierto, haber dejado de lado este género de poesía "profana" y alcanzar el tono religioso de un San Juan, pero esto no puede pedirse a todos los que con órdenes han escrito poesía. Se quedó al ras del

suelo, viviendo con intensidad las exigencias de esta poesía, expresión de unos temas, anécdotas e incluso argumentos en que la tradición literaria y el "caso" personal se mezclaban en grados difícilmente analizables. La tradición literaria era la poesía de Petrarca, el neoplatonismo del ambiente, bebido en eruditos tratados y en la conversación con los entendidos, las formas de una espiritualidad cortesana que desde el libro de Castiglione y otros parecidos llegaba hasta la reunión plácida de amigos; y era tenida por gala entre los nobles que practicaban este juego, más o menos peligroso, del amor cortés, tal como todos recordarían del insigne Herrera con respecto a la condesa de Gelves. El "caso" personal de Medrano— Dios sabe qué fue: si una mirada, un juego de palabras, la sola preferencia en la rueda de una conversación en la tertulia. De todas maneras, no resultó hecho reprehensible o gravemente notable ni entre los amigos que podrían conocer la circunstancia del caso. Dice con buen acuerdo Dámaso Alonso: "¿Quién en definitiva diría en qué relación o participación entraban en estos amores inteligencia, sentimiento, literatura, petrarquismo y neoplatonismo, tradición herreriana, sensualidad general y en fin sexualidad específica? Amor puede ser todo eso, y estar formado de todo eso. Cada uno, cada lector, puede modelarse la imagen que guste. Yo creo que Medrano, naturaleza fuertemente sensual, partía del sentido, pero se elevaba o tendía a elevarse a la más limpia espiritualidad" (I, 114). Admitimos con él esta solución que nada resuelve. (Porque esta ciencia nuestra de la Literatura no es ni un tratado de ciencia natural en que puede todo clasificarse ni una región de las matemáticas. Queda siempre un desasosiego último, el goce de no alcanzar las fronteras porque la intimidad del hombre puede ir más allá de las conjeturas de los demás. ¿Qué queda de los secretos, de los velados pensamientos, de las oscuras hondonadas del alma? El silencio vale tanto como la palabra —y, en ocasiones, resulta más difícil. Recato no es hipocresía ni ocultamiento; a veces es signo de sobriedad, humilde ignorancia de sí cuando se teme no ser entendido. Por eso todo juicio en este orden ha de ser piadoso, y la inteligencia, ejercicio de comprender).

Por todo esto se puede dar cuenta de los "amores" de Medrano. Fueron principalmente Flora y Amarilis, y en un grado más cortés Amaranta y Galatina. Mientras que en la edición de Palermo estas sombras de mujer visten nombres literarios, su condición de "musa" pone a su autor a salvo de cualquier reticencia. Pero en el manuscrito 3783 van señalados con sus mismos nombres de mujeres de carne y hueso: Flora es doña Isabel de Quiñones, el "amor" juvenil, y Dámaso Alonso anuda el

argumento" de esta relación poética a través de las alusiones en varios sonetos; Amarilis es una María que parece representar en la serie argumental el caso más hondo (y en todo caso, de mayor peligro); Amaranta es doña María de Esquivel; Galatina, doña Catalina de Aguilar; en un caso alguien raspó el nombre de una Isabel. El manuscrito nos salvó los verdaderos nombres del olvido, pero el caso era lo mismo. ¡Como que son muchos más los nombres que quedaron, en casos semejantes, sin descifrar, y las poesías no perdieron por ello su valor! En una relación de "Algunos casos desastrosos sucedidos a personas que han salido de la Compañía (de Jesús) en esta Provincia de Andalucía", donde cualquier intemperancia del poeta hubiese podido citarse, pues hubiera venido a cuento con el carácter del relato, se nos dice que "vino [Medrano] a Sevilla y vivió en la casa de su madre tres o cuatro años con buen nombre de virtuoso" (II, 325).

Unamos estos "amores" del clérigo sevillano a otro hecho que también es necesario interpretar: su salida de la Compañía. Dámaso Alonso estudia el caso con detenimiento, auxiliado con los datos de historiadores de la Orden. Los años en que Medrano estuvo con los Jesuitas fueron críticos para todos; tormentas interiores agitaban la Orden, y el poeta estuvo entre el grupo de los desasosegados. Fue amigo del P. José de Acosta, y del escritor Fray Pedro Maldonado, que pasó luego a la Orden de los Agustinos. Con Medrano y probablemente siguiendo su ejemplo o su inspiración, salió Alonso Fernández Santillán, sevillano también y que luego había de perecer en un desastre en la carrera de Indias. Por lo que fuese, por temperamento, por las circunstancias de su poca salud, que no dejan de registrar los papeles de la Orden y de su trato en la Compañía, dejó los jesuitas y se vino a Sevilla buscando una vida en que gozar de las delicias del lugar —¿siempre "soledad"?— entre los amigos con los que hablar de asuntos gratos, poesía sobre todo. Medrano, clérigo, siguió ese juego en que se recogía en lo humano la vieja lección del estoicismo, y también se hacían nuevas las viejas y ajenas anécdotas horacianas. Toda vida tiene un ritmo, y en este caso Medrano supo conocer que el de la suya iba bien con el del latino, y así se dispuso a "vivificar" la poesía antigua.

Medrano, un clásico manierista.

"Vivificación" a través de un criterio poético que renueva la vieja poesía, poesía siempre; y esto creó en él un estilo de expresión modelado por un delicadísimo ajuste de piezas. En este

punto Dámaso Alonso se acerca a la obra de Medrano con un nuevo instrumento de la técnica literaria: la estilística. Como todo lo nuevo parece confuso, y más en su aplicación, recojo aquí estas autorizadas palabras de Dámaso Alonso, creador de un método estilístico, ya probado en varios libros fundamentales para la Literatura moderna: La estilística "literaria no es sino la forma que nuestra época da o quiere dar a la crítica. De otro modo, es la crítica literaria, después de la lección del positivismo metodológico. Aplicamos hoy una lente microscópica, donde el siglo XIX procedía sólo por intuiciones y generalidades. Eso es todo. Y de ningún modo podemos prescindir de la intuición previa. Sin ella la estilística no pasará de un vulgar cuentakilos" (I, 12). En este caso, se nos muestra que la expresión lingüística del español en tiempos de Medrano estaba madura y ejercitada en la poesía; él prefirió, de entre las posibilidades con que contaba, un lenguaje directo, de tono grave, con una ligera tendencia arcaizante, lo mismo que Horacio pretendía en su latín conseguir una honrada simplicidad. (En Medrano esto se manifiesta por el uso de "asaz", que ya tenía por viejo Valdés; "ledo" por alegre; "cedo" por presto). Y esto junto al intenso cultivo del léxico culto, bien procedente del latín o del italiano. (Italianismos son el uso de "pero" pospuesto de su lugar usual; "malgrado de" por 'a pesar de'; "así" por 'de este modo', "tan" a la manera del "si" y "cosí" italianos, etc.). Latinismos son entre otros: "uno" por 'uno solo'; "qué?" por 'qué', 'para qué': adjetivos compuestos con el adverbio "mal", abundantísimos (en uso muy crecido también en italiano); "nos" por 'nosotros' (a la manera del castellano antiguo). Manifestación de preciosismo expresivo es el uso del hipérbaton. Ya en la poesía del siglo XVI desde Garcilaso, Herrera y Fray Luis de León lo usaron, pero en tiempos de Medrano antes de 1607, nadie, ni aún el Góngora de estos años, le aventaja en la reiteración de las inversiones o en la audacia de su uso. Dámaso Alonso estudia detenidamente estos hipérbatos, en los que se llega incluso a separar el adverbio de negación de su verbo; invierte los elementos de la admiración e interrogación, buscando también la libertad y el desorden del lenguaje efectivo. No le importa tampoco valerse de la reiteración de términos, sobre todo cuando son expresiones de negación o de mandato, y en esto coincidió con el gusto de Horacio y también con el uso común de la expresión hablada cuando repite un término para intensificar el sentido.

Ya en un grado más complejo, Medrano utiliza también los procedimientos de la correlación, tan propios para organizar or-

denadamente los elementos sintácticos y el desarrollo paralelo de las ideas poéticas. Muy dentro de su sentido de la poesía caló el uso de esta estructura de expresión, en la que encontró el rigor de la construcción ideológica que con tanto afán buscaba.

El resultado del uso conjunto de estos medios de expresión es que la obra de Medrano se adapta ágilmente al aire literario de Horacio, un conseguido aire de familia. El poeta reproduce, sin valerse de una "imitación" inmediata, el ritmo del latino, intensificando usos lingüísticos ya existentes en la lengua española, o por lo menos posibles en el plano de la expresión culta, al que pertenece esta poesía. Por esta vía su obra nos ofrece los rasgos de un "clasicismo auténticamente español". Es un clasicismo ya maduro, que acelera el movimiento del juego expresivo pero sin deshacerlo en un desorden barroco. El horacianismo de Medrano ha recibido ya la lección de Herrera y de Fray Luis; por tanto, si se tiene empuje creador, hay que ir más allá que éstos, y acercarse por otro lado al clásico latino. Y entonces Medrano acicala el poema con estas sutilidades de expresión, rasgos manieristas, diferentes del barroco: "De estos rasgos manieristas, algunos pasarán al barroquismo —comentan Dámaso Alonso y Stephen Reckert—; otros, no. En general son bien diferenciables de todo el ímpetu barroco: En Medrano le sirven para resaltar la precisión, la concisión, la nitidez del pensamiento y del matiz afectivo del pensamiento: van hacia el orden y la claridad; les falta, además, el ímpetu, la abundancia apasionada, el colorido, el movimiento, esa especie de arrastre de materiales, se diría prerrománticos que hay en el fondo de todo el barroquismo español" (II,379).

Brevísima antología de Medrano.

Tal el autor, tal la obra en correlación vital en este caso. Veamos ahora unas muestras de su poesía para apreciar directamente la maestría de este Horacio sevillano, más sutil, mejor vestido acaso que el salmantino, pero malogrado. De las Odas puede ser ejemplo esta quinta, de la que doy versión en ortografía moderna:

A Luis Ferri, entrando el invierno

¿Ves, Fabio, ya de nieve coronados
los montes? ¿Ves el soto ya desnudo?
¿Y, con el hielo agudo
los arroyos parados?

Llégate al fuego, y quítame delante
esos leños mayores. ¡Oh, qué brasa!
¡Y qué a sabor las asa
Nise! ;Y el Alicante

qué tal és! Come bien, que están suaves
las batatas, y bebe alegremente,
que no serás prudente
si necio ser no sabes.

Remite a Dios, remite otros cuidados,
que El sabe y puede encarcelar los vientos
cuando más turbulentos
los mares traen hinchados.

Huye saber lo que será mañana;
salga la luz templada o salga fría,
tú no pierdas el día,
no, que jamás se gana.

Y mientras no con rigurosas nieves
tu edad marchita el tiempo y tus verdores,
coge de tus amores,
coge las rosas breves.

Ahora da lugar la noche oscura
y larga el instrumento bientemplado,
y al requiebro aplazado
ocasión da segura.

Baja a la puerta (de su madre en vano
guardada) con pie sordo la doncella,
y por debajo de ella
te deja asir la mano.

"Suelte", risueña "que esperar no puedo",
dice, y turbada, "¡suelte, no me ofenda!"
Quitarle has tú la prenda
del malrebelde dedo.

Trátase de una imitación libre de una oda de Horacio (I, IX).
Ambas odas, la antigua y la moderna, siguen un mismo desarrollo: llega el invierno, ocasión de honestos goces junto al fuego; dejemos cuidados del futuro pues Dios está con ello; acá

tenemos la juventud y el día que pasa; aprovechemos el invierno, propicio también al amor. Con el texto latino delante, los editores analizan el ajuste de una versión con otra; hay supresiones e innovaciones; es el de Medrano un invierno español, con una moza de la tierra pero todo está concorde, perfecto según el espíritu de la oda original. Por eso escriben los editores: "Nadie que no conociera el original sospecharía que la oda española es imitación; tan ligera camina. Sin embargo, si la expresión ya se aleja, ya se aproxima (como en los dos últimos versos) al modelo, nunca se aleja del espíritu. Es el espíritu de Horacio lo que Medrano traduce, y lo que no lograron traducir así nunca los otros horacianos españoles" (II, 76).

Excelente es también la versión creadora de la conocida oda I, XXV, de Horacio, XXII en Medrano; sobre todo hay un verso que me deja siempre suspenso. Cuando, ya acabando la oda, Licisca vieja y sola, encendida de amor, se enfurece, e im-
portuna acusa a

los mozos, que desprecian con enfado
rosas que desmayó una tarde fría,
y de las que hoy apenas abrió el día
se coronan de grado.

¡Qué maravilla este segundo verso de la estrofa: rosas que desmayó una tarde fría!

Muy curiosa es la oda XXXIII "Profecía del Tajo en la pérdida de España", por ser versión del "Vaticinium Nerei" de Horacio, vertido también por Fray Luis de León. Esto permite una sustanciosa comparación entre los estilos de ambos horacianos.

Los sonetos son más variados. Difícil resulta elegir. Comencemos por uno, sabiamente construido, que expresa la idea que sobre la poquedad de esta vida manifestó el naturalista Plinio y luego recogió el moralizador Boecio, entreverado todo por un senequismo latente. La exposición comienza con la mención de la tierra toda, y recortando parte por parte, llega a la miseria que le es asignada como morada del hombre:

Cuanta la tierra es toda, comparada
con el inmenso cóncavo del cielo,
un punto es breve; y, de este punto, el hielo
dos partes, y una el sol, tiene abrasada.

De otras, que restan, dos, ¿qué está ocupada
de tierra con los mares? ¿Qué de suelo

yermo está por inútil? Oh Marcelo,
y a nos un quinto resta de este nada.

Sobre él naciones tantas a porfía
sangrientas, y sin fin se mueven guerra
(durarles ha su posesión, ¿qué día?).

Mas pues tal es, y a éstos llaman bienes,
en el quinto de un punto, que es la tierra,
para te envanecer, ¿qué parte tienes?

(Soneto XXV)

El soneto vale para ilustrar la "objetividad" relativa de los temas poéticos, y en cierto modo sobre la complejidad de la interpretación de unos modelos. El soneto es sentencioso, tal como le va bien a un Medrano que quiere ser sabio, filósofo en la consideración de los azares de la vida (pero no lo consigue). Precisamente una cuestión siempre discutida incluso en coloquios más o menos cortesanos o de tertulia, y con una larguísima tradición, en la que el precedente inmediato es Fray Luis, es la elección entre la Naturaleza y Artificio:

A D. Juan de Arguijo, contra el artificio.

Cansa la vista el artificio humano,
cuanto mayor, más presto; la más clara
fuente y jardín compuestos dan en cara,
que nuestro ingenio es breve y nuestra mano.

Aquel, aquel descuido soberano
de la Naturaleza, en nada avara,
con luenga admiración suspende y para
a quien lo advierte con sentido sano.

Ver cómo corre eternamente un río,
cómo el campo se tiende en las llanuras,
y en los montes se añuda y se reduce,

grandeza es siempre nueva y grata, Argío;
tal, pero, es el autor que las produce:
¡oh Dios, inmenso en todas sus criaturas!

(Soneto XXX)

¡Qué contraste esta declaración y la obra de Medrano! Con ra-

zón dicen los editores: "Curioso es ver a Medrano —endiablamente culto y manierista— expresar su preferencia por la naturaleza y afirmar que el artificio le empalaga" (II, 173).

Vanidad de la vida como la del artificio. Medrano, después de la tormenta que pasaría cuando su salida de la Orden, vino a recogerse a Sevilla. Aquí pule, acicala, copia con letra cuidada su poesía; escribe incluso con una ortografía personal, al estilo de la de Herrera, pendiente de la coma y del acento, del signo. Obra en función de la vida, de la existencia de cada uno, irremplazable. Y por otro lado el prestigio, el yugo libremente aceptado del modelo. Reunirlo todo, salvar el ayer con el hoy, vivificar lo antiguo ¿Acaso no tiene la audacia de entremeter en una versión compleja de Horacio, libremente compuesta, la alusión al hecho de irse quedando calvo? En una oda, probablemente dedicada a Amarilis, escribe:

Del venusto semblante
la ya florida tez huyó marchita,
y el pelo, que en la frente alzó arrogante
cresta, desnudo otoño lo ejercita

(Oda XII)

¿Acaso en la misma oda no deja de lado la carne en mármoles y oro exaltada, y dice arder por una morena de ojos negros?:

Ardenme aquellos ojos
negros de la Amarili, que, serenos,
roban el sol; aquellos sus enojos
árdenme, de sal —más que de ira— llenos;
su dulcemente acerba rebeldía,
y de su negro pelo
el oro, el fuego. ¡Arabia y Mongibelo
tal fuego, oro tal cría?

(Oda XII)

El poeta tiene su retiro, que es también la hacienda, en Mirarbueno, como Horacio tuvo el suyo en la Sabina. (Ya predispone el nombre sólo: Mirarbueno) ¡Qué diferente el tópico de la vida retirada cuando el retiro es ficción literaria o deseo inalcanzable, de cuando representa esta tierra de Mirarbueno, la casa acogedora en todo tiempo, todo poseído realmente, con los cuidados que requiere la hacienda propia! El pago de Mirarbueno quedaba cerca de Sevilla; lo rodeaban olivos y viñas. (Hoy siguen allí los olivos, más allá del jardín del Pala-

cio de Castilleja, tercamente hundidas las raíces en la tierra labrada. Los olivos son árboles amigos, doblados siempre, no alzados en gracia sino curvados sobre la tierra, como el hombre que la trabaja. Dan a los ojos paz, y el sueño del aceite es ya tan viejo, que resulta sustancia misma del espíritu de la Europa mediterránea. Por la tarde, en aquellos lugares, pasan las horas y corre un airecillo como el que dio en el rostro a Medrano, que vio a Sevilla igual que se contempla a lo lejos desde estos lugares. La tierra, por bajo de las laderas, es llana y se extiende hasta el horizonte en un término más o menos lejano, según esté de claro el día. La Giralda se empina por sobre el caserío de la ciudad. Sólo el canto de los pájaros repunta esta quietud, y el grito de un labrador que anima a una bestia por un camino cercano. ¡Qué confusión de tiempos me aturde, qué resurrección de la palabra poética, tan firmemente hundida en el alma como estos olivos de la tierra de Medrano!)

Cerca está Itálica. ¡Qué soberbia lección para todos, y más para aquellos hombres que trasladaban el pasado al presente con una fruición espiritual que hoy ignoramos!) Se acercaría Medrano con los amigos a las ruinas, y en silencio cada cual meditaría sobre el ejemplo de la ciudad desolada. Medrano, dirigiéndose a Amarilis, le muestra sus pensamientos ante tanta miseria, y le exhorta a tener conformidad en los amores contrariados:

A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja, junto de las cuales está su heredamiento: Mirarbueno.

Estos de pan llevar campos ahora,
fueron un tiempo Itálica. Este llano
fue templo. Aquí a Teodosio, allí a Trajano
puso estatuas su patria vencedora.

En este cerco fueron Lamia y Flora
llama y admiración del vulgo vano;
en este cerco el luchador profano
del aplauso esperó la voz sonora.

¡Cómo feneció todo, ay!; más erguidas.
a pesar de fortuna y tiempo, vemos
éstas y aquellas piedras combatidas.

Pues si vencen la edad y los extremos
del mal, piedras calladas y sufridas,
sufram, Amarilis, y callemos.

(Soneto XXVI)

El soneto vino a unirse a otras obras escritas con el mismo tema, y es muy probable que influyese en la versión final de la Canción a las ruinas de Itálica de Caro. Dámaso señala precisamente este pago de Mirarbueno como el sitio donde pudieron reunirse los que trataron de las ruinas como motivo de poesía: "Allí en Mirarbueno todo lo que ennoblece la vida lo tenía al alcance de la mano; paisaje para explayar el alma, la emoción de las más venerables ruinas en la inmediata cercanía, y con ella, tanta ocasión de discusiones amistosas (nos imaginamos); porque toda esa serie de sonetos sevillanos a Itálica, en cuyo centro se sitúa el mismo de Medrano, y, con huella evidente de éste, la Canción de Rodrigo Caro, ¿dónde mejor pudieron cuajar que en amistosas veladas, en Mirarbueno?" (I, 21). Situado el poeta de esta manera en su patria, se esforzaba en vivir conforme a este ideal moral de recogimiento, lejos de las esperanzas cortesanas. (Pero no pensemos en que aquella exhortación de la "Epístola moral a Fabio" sea suya; Dámaso Alonso muestra que si bien coinciden motivos anecdóticos, temas e incluso fuentes, el estilo de ambas obras es enteramente distinto. La Epístola carece de aquel preciosismo formal de Medrano. A lo más, pudo haber influido la obra de Medrano en el autor de la Epístola, como demuestra en un jugoso apéndice del tomo II). En el campo, ante la pausada contemplación de la Naturaleza (idea filosófica y experiencia agrícola en este caso) el poeta escribe a su amigo Hernando de Soria. Sorino es su más allegado. Siempre obsesionado por la brevedad de la vida. Y entonces aparece este soneto que a mí me llega al alma, para el que sólo puede señalarse alguna fuente aproximada, pero que está escrito por quien sabe lo que es dejar en el otoño la semilla dentro de la tierra y recogerla luego, dorada, crujiente, multiplicada por el milagro de la fecundidad, en el verano:

Yo vi romper aquestas vegas llanas,
y nacer vi y crecer en pocos meses
estas ayer, Sorino, rubias mieses,
breves manojos hoy de espigas canas.

Estas vi que hoy son pajas, más ufanas
sus hojas desplegar, para que vieses,

vencida la esmeralda en sus enveses,
las perlas en su haz por las mañanas.

Nació, creció, espigó y granó en un día
lo que ves con la hoz hoy derrocado,
lo que entonces tan otro parecía.

¿Qué somos, pues? ¿Qué somos?: un traslado
de esto; una mies, Sorino, más tardía.
¡Y a cuántos sin granar los han segado!
(Soneto XLVII)

El tópico común del caso lo conocía bien: era el "Collige, virgo, rosas". Rosas había en la tradición y las habría en Mirarbueno. Por eso supo dedicar el siguiente galante cumplido a doña Catalina de Aguilar, esta vez ya metido en el cauce de la expresión literaria general del caso:

Esta que te consagro, fresca rosa,
primicias, Galatina, del verano,
haya virtud, tocándole tu mano,
de hablarte, muda, así: "Tirana hermosa,

esa faz, esa misma, que envidiosa
vio la mañana y admiró el temprano
sol, con desprecio la verá y ufano
el Héspero ya mustia y mentirosa.

Yo nací hoy tal que, a emulación del día,
robé los ojos; ya no soy cual era,
que la belleza es breve tiranía".

Y tú, ay, dirás: "¡Oh nunca hermosa fuera,
si así de breve marchitarse había,
para más llorar siempre que me viera!"
(Soneto XXI)

Así quedan recogidas las muestras de esta breve antología de Medrano, cierre de esta noticia. Para el fin he dejado su mejor pieza, la más equívoca y sugeridora, misterio pasmoso de la

expresión poética. Es un soneto que cae tan alto, que por el lado de lo humano apenas se le puede asir, pero no tanto que alcance la declarada altitud de la poesía religiosa:

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa
sentí, que me llenaba de dulzura;
sé que llego a mis brazos la hermosura,
de gozarse conmigo codiciosa.

Sé que llegó, si bien, con temerosa
vista, resistí apenas su figura:
luego pasmé, como el que en noche oscura,
perdido el tino, el pie mover no osa.

Siguió un gran gozo a aqueste pasmo, o sueño
—no sé cuándo, ni cómo, ni qué ha sido—
que lo sensible todo puso en calma.

Ignorallo es saber; que es bien pequeño
el que puede abarcar solo el sentido,
y éste pudo caber en sola el alma.

(Soneto XXIX)

El tema del soneto: la unión, la coronación de cualquier amor, el abatimiento en el gozo, el quedarse sin saber ni pensar en el arrebato. ¿Secreta significación? No parece. Dámaso Alonso y Stephen Reckert lo interpretan de este modo: "...es casi seguro que lo que se describe aquí es la unión amorosa... Y esa unión, ¿ha sido real o soñada? Se nos antoja soñada... En todo caso, tan transida de espiritualidad la siente Medrano que no vacila en aplicarle el léxico que se suele reservar a la unión mística. Al fin y al cabo no hace más que devolver al plano de la realidad concreta y del amor humano, desalegorizándolas, quitándoles su valor metafórico, unas imágenes que la mística se había apropiado hacía mucho tiempo. Es el desdoblamiento del proceso que emplean los poetas a lo divino. Pero sucede con esas imágenes que algo de lo divino se les ha pegado ya para siempre, y les queda flotando alrededor como una delicada fragancia ideal. Sólo por eso ha podido atreverse Medrano a describir en términos más explícitos e inequívocos que ningún otro poeta español (para un paralelo habría que pensar en John Donne), la unión amorosa" (II, 169-70).

Que Medrano quede así recordado, aún con el pasmo del acierto de este soneto en la memoria. El Horacio de Sevilla, este sevillano tan dado a Horacio, ha recobrado su plenitud poética, el lugar que merecía en la poesía sevillana de los Siglos de Oro. Dámaso Alonso y Stephen Reckert han puesto el fundamento, ya inmovible, de un prestigio que ellos han renovado con tan excelente estudio y edición de la obra de Francisco de Medrano.

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

Universidad de Sevilla.



