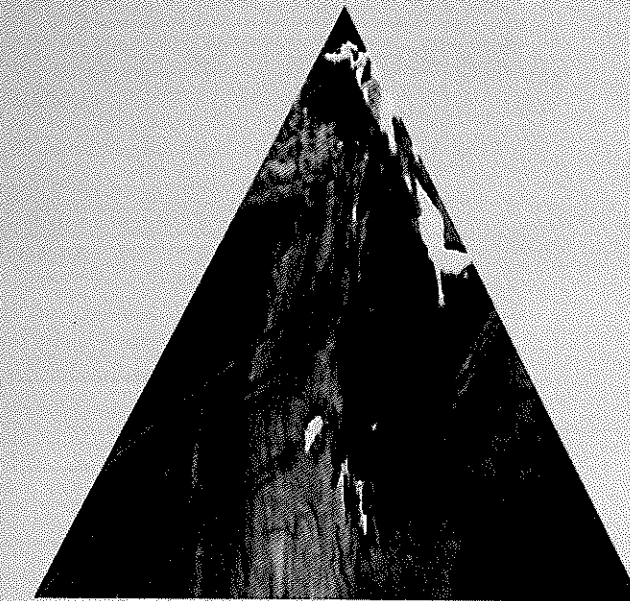


HUMANÍSTICA

HUMANÍSTICA



Edita:

Colabora:



Ayuntamiento
de Jerez
Educación y Cultura

Asociación

HUMANÍSTICA



Diputación Provincial de Cádiz

JEREZ DE LA FRONTERA / NUM. 12 / 2000-2001

HUMANÍSTICA

*Jerez de la Frontera
2000-2001*

SUMARIO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Joaquín Casas Gómez, Juan J. Cienfuegos, Francisco Antonio García Romero,
Carlos M. López Ramos, José López Romero, José Lupiáñez Barrionuevo,
Eugenio J. Vega Geán.

CONSEJO ASESOR

Pedro Carbonero Cano (Universidad de Sevilla)
Miguel Casas Gómez (Universidad de Cádiz)
Pedro J. Chamizo Domínguez (Universidad de Málaga)
Alfonso Franco Silva (Universidad de Cádiz)
† José Luis Millán Chivite (Universidad de Cádiz)
Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla)
José Solís de los Santos (Universidad de Sevilla)

ASESORES TÉCNICOS

Fernando Domínguez Bellido
José Prudencio López Campuzano

Las colaboraciones deberán ser enviadas a

REVISTA HUMANÍSTICA

I.E.S. Santa Isabel de Hungría
c/. La Merced, 40

11404 - JEREZ DE LA FRONTERA

Es responsabilidad del Consejo de Redacción de Humanística la publicación íntegra de los trabajos seleccionados; del contenido de los mismos son sus autores los únicos responsables.

HUMANÍSTICA

ISSN 1576 - 057X

Depósito legal: CA-601/1990

Imprime: Línea Offset, S.L. - Chiclana

FIRMAS INVITADAS	9
ACERCA DE LAS PERSONAS GRAMATICALES YO Y NOSOTROS FRENTE AL OTRO Y AL ELLOS EN LAS CRÓNICAS DE INDIAS: LOS NAUFRAGIOS DE ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA. <i>María José Borrero Barrera</i>	11
ACOTACIONES AL ARIAS MONTANO DE BEN REKERS. <i>Luis Charlo Brea</i>	25
EL TRATAMIENTO DEL SIGNIFICADO EN LOS ESTUDIOS DE SINTAXIS. <i>Jacinto Espinosa García</i>	31
LOS POBRES Y EL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO DE LA IGLESIA VISIGODA. <i>Francisco Javier Lomas Salmonte</i>	53
INSCRIPCIONES DE LOS ARCOS TRIUNFALES PARA LA BODA DE CARLOS V. <i>José Solís de los Santos / Tomás Sánchez Rubio</i>	63
FILOLOGÍA	77
“¿CÓMO NO OIR LA VOZ DE LAS SIRENAS!?”: WALDO LEYVA/ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA: DOS ACTITUDES POÉTICAS EN EL PERÍODO ESPECIAL CUBANO. <i>Ginés Bonillo Martínez</i>	79
OTROS ENTRETENIMIENTOS ESCÉNICOS: LA COMEDIA DE MAGIA COMO INICIATIVA DRAMÁTICA EN EL SIGLO XIX. <i>Víctor Cantero García</i>	89
RASGOS FONÉTICOS EN TEXTOS ORALES ANDALUCES: VOCALISMO, CONSONATISMO Y FONÉTICA SINTÁCTICA. <i>F. Javier de Cos Ruiz</i>	103
LA ODE XXXIII DE FRANCISCO DE MEDRANO: TEXTO E INTERPRETACIÓN. <i>Francisco Javier Escobar Borrego</i>	117
LO APOLÍNEO Y LO DISÍACO: LA ÚLTIMA DICOTOMÍA. <i>Jorge David Fernández Gómez</i>	133
FENOMENOLOGÍA Y COGNITIVISMOS. <i>Manuel Martí Sánchez</i>	149

EL "PODER DEL CANTO": ESTUDIO SEMIÓTICO E INTERTEXTUAL. <i>Isabel Pulido Rosa</i>	161
ALDA MERINI: LOS JIRONES DE UNA EXISTENCIA HECHA POESÍA EN LA IMPERFECCIÓN DEL DOLOR. <i>Elisa Constanza Zamora Pérez</i>	171
HISTORIA	187
EL ABRIGO DE ATLANTERRA. UNA NUEVA ESTACIÓN CON ARTE PALEOLÍTICO EN LA COMARCA DE LA JANDA (CÁDIZ). <i>José M. Santiago Vilchez</i>	189
REFORMA SOCIAL Y ANARQUISMO: EL CENTRO OBRERO "LA FRATERNIDAD" DE BORNOS. (1899-1903) <i>Fernando Romero Romero</i>	207
MONUMENTO A LA ASUNCIÓN DE JEREZ. ESTUDIO ICONOGRÁFICO. <i>Juan Luis Sánchez Villanueva</i>	217
RESEÑAS	235
"AL SUR DEL SAHARA", EXTRAMUROS, N.º 15-16, GRANADA, EXTRAMUROS / EDICIONES UNESCO, DICIEMBRE 1999. <i>Lola Bermúdez</i>	237
CASAS GÓMEZ, M. (1999): LAS RELACIONES LÉXICAS, BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE, BAND 299, TÜBINGEN: NIEMEYER, 241 PÁGS. <i>Carmen Varo Varo</i>	239

FIRMAS INVITADAS

LA ODE XXXIII DE FRANCISCO DE MEDRANO: TEXTO E INTERPRETACIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego

Hacia el año 1570 nace en Sevilla Francisco de Medrano, considerado habitualmente por la crítica como el poeta de nuestro Siglo de Oro que mejor asimiló en lengua castellana el horacianismo¹. Medrano también comparte con Horacio, *mutatis mutandis*, diversos rasgos de espíritu. Así, el de Venusia goza del *secessus* o retiro en su finca Sabina, donde en ocasiones invita a Mecenas con un vino modesto, al tiempo que canta la *aurea mediocritas*. El sevillano, por su parte, tras una vocación frustrada como jesuita, se retira a su finca de Mirarbueno (que nos evoca en su ode XXXI), donde, exaltando la moderación y la templanza, cultiva la amistad con personajes como Hernando de Soria o *Sorino* (su confidente en lides poéticas), Alonso de Santillán o *Santiso* (al que dedica las odas I, X, XXVIII, XXXI y el soneto XXIII), o Juan Antonio del Alcázar, sobrino del autor de la *Cena Jocosa*, al que se dirige en el soneto XIX y las odas XXI y XXXIII².

Semejanzas de espíritu, al margen, el hecho cierto es que existe una notable influencia de la poesía horaciana en la de Medrano, como demuestra el que treinta y tres composiciones del sevillano sean imitaciones o traducciones de Horacio, sin contar otros ecos menores, reminiscencias o pasajes sueltos. Estamos, por tanto, ante un poeta de imitación, cuyo principal modelo es Horacio, especialmente, sus odas, y en menor medida los *sermones* y las epístolas³. Medrano suele tomar como modelo una oda de Horacio (en virtud de una imitación arqueológica), pero para enriquecer su adaptación, se sirve de otros elementos horacianos ajenos al modelo. Este tipo de imitación compuesta lo encontramos, precisamente, en la oda que va a ser objeto de nuestro estudio, la XXXIII que, en opinión de Dámaso Alonso, es "la oda más bella de Medrano"⁴.

La ode XXXIII -respuesta a otra de Juan Antonio del Alcázar, en la que invitaba a Medrano a una finca junto al río- es, probablemente, la última composición que escribió el

¹ Sobre la pervivencia de Horacio en la poesía de Medrano, cf. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, en *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander: C. S. I. C., 1951, pp. 65-69; D. Alonso y S. Reckert, *Vida y Obra de Medrano*, I, Madrid, C. S. I. C., 1948, pp. 137-139 y 237-313; y en el volumen II, las notas.

² Esencial para una visión global de Horacio es la obra de E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1966. Para la biografía de Medrano, véase: D. Alonso, *Vida y Obra de Medrano*, I, pp. 17-120. Un estudio del grupo poético al que pertenece Medrano ofrece B. López Bueno, "El grupo sevillano de transición al XVII", en *La Poética Cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987, pp. 87-140. El corpus poético de Medrano ha sido editado en tres ocasiones: D. Alonso y S. Reckert, *Vida y Obra de Medrano*, II: Francisco de Medrano, *Rimas (Facsimil de la edición príncipe, Palermo, 1617)*, ed. de F. B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1985; y Francisco de Medrano, *Poesía*, ed. de D. Alonso, preparada por M.^a L. Cerrón, Madrid, Cátedra, 1988.

³ Para la composición de sus odas, Medrano bebe además en otras fuentes tanto cristianas (Paráfrasis de Job), como latinas (Lucrecio, Séneca, Plinio, Boecio) o renacentistas (Tasso); vid. *Poesía*, ed. cit., pp. 75 ss. Un análisis pormenorizado de la oda y su proyección en la poética funcional de los Siglos de Oro ofrece el volumen *La Oda*, ed. de B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

poeta, fallecido prematuramente en 1607⁵. El poema tiene como fuente la oda II, 11 de Horacio (compuesta en seis estrofas alcaicas), en la que el de Venusia, partiendo de la doctrina epicúrea, aconseja a su amigo Quintio Hirpino (del que nada sabemos) que se olvide de los asuntos públicos y se refugie en su intimidad, ya que la vida transcurre fugaz y hay que disfrutarla cuanto sea posible. En esta invitación al *carpe diem*, basada en la *phrónêsis* epicúrea, Horacio ilustra el poema con diversas imágenes, como las rosas (v. 17), el perfume (vv. 15-17), el vino de Falerno, servido por un *puer*, esto es, 'mozo, criado' (vv. 18-20) o la lira, templada por la meretriz Lide (vv. 21-24). Medrano, por su parte, se aleja del modelo en aras de una imitación libre y, para ello, utiliza, por un lado, una estrofa de diez versos (aBABCDeDeC) hasta completar el número de seis del modelo⁶; y, por otro, diversos elementos léxicos y motivos horacianos (que señalaremos en la anotación de la oda) no presentes en II, 11. Como resultado, Medrano no se conforma con una mera reconstrucción arqueológica, sino que enriquece y "vivifica" su poema (según la expresión de Dámaso Alonso), superando el concepto de traslación mediante la imitación compuesta y la *amplificatio* (24 versos en el modelo horaciano, 60 en la oda de Medrano)⁷.

Aunque el modelo de la ode XXXIII sea la mencionada oda de Horacio, el poema presenta una naturaleza genérica híbrida, fruto de una *contaminatio* entre la oda y la epístola moral de cuño horaciano. Concretamente, estamos ante una oda de sesgo epistolar⁸. Esto se

⁴ Cf. *Poesía*, ed. cit., p. 44.

⁵ Vid. B. López Bueno, *Poética Cultista...*, p. 107. Juan Antonio del Alcázar, veinticuatro de Sevilla y alcaide de los Alcázares, era sobrino del autor de la *Cena jocosa* y también poeta. Destacan sus composiciones laudatorias a Pablo de Céspedes y Luis del Alcázar (su hermano), y las que a él dedican Pacheco, Herrera y Medrano (soneto XIX y odas XXI y XXXIII). Amigo también de Bernardo de Aldrete, es un claro ejemplo de la traslación del centro sevillano a la Corte en el Seiscientos, donde cultivará una gran amistad con Quevedo. Sobre Juan Antonio del Alcázar, vid. F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de P. M. Piñero y R. Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 285; M. Méndez Bejarano, *Diccionario de Escritores, Maestros y Oradores*, Sevilla, Padilla Libros, 1989, p. 12; y J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 131-132.

⁶ Medrano reproduce y diferencia en sus versiones más próximas a sus respectivos originales los distintos tipos de estrofas y dísticos de las composiciones horacianas. Para la sáfica recurre a la *estrofa de la Torre* (ABBa), para la alcaica alternan las formas ABba y ABbab; para las asclepiadeas de tipo A se sirve del esquema ABAb, mientras que para las de tipo B utiliza la forma ABba. En lo que hace a los dísticos, se trasladan según el esquema aBaB los que en latín están compuestos por un verso corto seguido de otro más extenso; y en estrofas del tipo AbAb (ya empleadas por Fray Luis de León) los que se inician con un verso largo seguido de otro más breve. Vid. *Poesía*, ed. cit., pp. 134-140; e I. Osuna, "Tendencias métricas en las traducciones de odas clásicas en el Siglo de Oro", en *La Oda...*, pp. 383-397, p. 390. Asimismo, para llevar a cabo la imitación libre de algunos poemas horacianos, Medrano recurre a las siguientes estrofas que le permiten una mayor flexibilidad en la *amplificatio*: 7 versos: ABcACbC (Ode VII), 8 versos: aBABCdDe (Ode XII), 9 versos: AbCABcCdd (Ode XXXIV), 10 versos: aBABCDeDeC (Ode XXXIII) y 12 versos: ABBAbcCdDeE (Ode XXV); cf. *Poesía*, ed. cit., p. 140.

⁷ Un acercamiento a la adaptación del modelo por Medrano ofrecen D. Alonso y S. Reckert, *op. cit.*, II, pp. 289-291.

⁸ En la poesía áurea española, encontramos dos tipos de epístola en verso. Por un lado, la epístola-sátira de Garcilaso a Boscán (con una indiferenciación genérica que ya estaba en Horacio); cf. J. F. Alcina, "Tendences et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. de A. Redondo, París, Vrin, 1976, pp. 133-148; C. Guillén, "Sátira y poética en

debe, entre otras razones, a que Medrano aplica en su oda el esquema bipartito de las epístolas morales que se intercambian Boscán y Hurtado de Mendoza, y que volveremos a encontrar (ya con variaciones y matizaciones) en la epístola de Aldana a Arias Montano, en los *Sermones* de Pacheco y en la *Epístola moral a Fabio*: una parte más bien de carácter general (retrato del sabio enfrentado al vulgo) y otra, de carácter particular, en la que se describe la aplicación práctica de las normas mediante el motivo del retiro (el *secessus* horaciano)⁹. Teniendo en cuenta el carácter epistolar de la oda, podemos comprender mejor la situación comunicativa entre los dos amigos: Alcázar ha escrito un poema (o una carta) a Medrano (no sabemos si el texto realmente existió o sólo forma parte de la ficción literaria epistolar), invitándolo a disfrutar del apartamiento en una finca a la orilla del Betis (se deduce de la dedicatoria y de los vv. 34-36). Medrano, tras la reflexión moral (vv. 1-29), acepta la invitación de Alcázar -al que considera su "amparo" (vv. 31-40)- y se imagina (igual que Aldana en la *Carta para Arias Montano*) las actividades que realizarán en el retiro. En los vv. 41 ss., Medrano (con el intimismo característico del género epistolar) confiesa que no puede resistirse a los dulces ruegos de Alcázar (es decir, las dulces palabras de éste en su anterior poemacarta para invitarlo), ya que, posee "una oculta fuerza ... / fuerza de lei" (vv. 41-42)¹⁰.

El poema sugiere una lectura en clave místico-alegórica basada, fundamentalmente, en el *ascensus* del poeta hacia la *virtus*, mediante el ejercicio espiritual en el *secessus* o retiro, para conseguir la felicidad eterna y salvación divina, una vez que el alma ha alcanzado la perfección moral. Así, Medrano, recreando el principio neoestoico de Epicteto *sustine et abstine* ('soporta y renuncia'), aconseja a Alcázar que se aleje de las preocupaciones mundanas (en este caso, la guerra contra "el turco y el britano", vv. 1-3) y que no se preocupe por la

Garcilaso", en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; y B. Pozuelo, "La oposición *Sermo / Epístola* en Horacio y en los Humanistas", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I. 2, ed. de J. M. Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 837-850. Por otro lado, la epístola moral de sesgo horaciano, cuya tradición comienza con el intercambio de epístolas entre Hurtado de Mendoza y Boscán; vid. J. F. Alcina y F. Rico, "La tradición de la *Epístola moral*", en Andrés Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, Barcelona, Crítica, 1993; y E. L. Rivers, "La epístola en verso del Siglo de Oro", *Draco*, 5-6 (1995), pp. 13-31. Un estudio pormenorizado sobre el género poético epistolar ofrece el volumen colectivo *La Epístola*, ed. de B. López Bueno, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000 (en prensa).

⁹ Sobre la estructura bipartita de la epístola moral. Vid. J. F. Alcina y F. Rico, "La tradición de la *Epístola moral*", ed. cit., p. XXXI.

¹⁰ Partiendo de los datos que nos ofrecen diversos documentos, vemos cómo Alcázar solía invitar generosamente a sus amigos para que se hospedasen en su casa. Así, en una carta del jesuita Rodrigo de Figueroa a Pablo de Céspedes (Sevilla, 8 de junio, 1605), se alude a Juan Antonio del Alcázar y a la "señora doña Leonor" (quizás su esposa), quienes preguntaban por la salud de Céspedes y mostraban el deseo que tenían de "regalar y tener en su casa" al pintor; *apud*. J. Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 383. Asimismo, en una carta del propio Juan Antonio del Alcázar a Rodrigo Caro (Madrid, 27 de septiembre, 1626), además de conocer las pretensiones de Caro en la corte, vemos cómo Alcázar lo invita generosamente: "Yo, Sr. mio, comenzando por esto último, así lo suplico a Vm., y le ofrezco, como en días pasados, mi aposento, para que se venga a apaar à el, donde le serviremos con buena voluntad el tiempo, que se quisiere serville dello (...) porque me persuado de que Vm. holgarà de venir a este lugar, y de hacerme la merced, que le suplico, de venir a ser mi huesped. (...) y crea que soy su servidor, y amigo verdadero sin ficción alguna"; *apud*. L. Gómez Canseco, *Rodrigo Caro, un humanista del Seiscientos*. Sevilla, Diputación Provincial, 1986, pp. 87-88. Cabe destacar cómo, por dos veces, Alcázar ofrece su invitación rogando ("le suplico"), hecho que nos recuerda los versos 41-42 de Medrano: "Tú assí como rogando / lo mandas ...".

economía ya que un “pequeño censo”, administrado con el “profundo seso” que le caracteriza, le permitirá una vida desahogada (vv. 4-10). El “profundo seso” se refiere, evidentemente, a la *recta ratio* estoica, que posee el sabio, y que aquí, concretamente, designa el principio o eje rector que modera los bienes para vivir según la *aurea mediocritas*. Asimismo, al igual que Arias Montano, en sus *Comentarios*, busca la correspondencia y consonancia entre el contenido del salmo y la personalidad del destinatario (sus discípulos y amigos), Medrano podría aludir en los vv. 1-3 a la profesión de su amigo como alcaide de los Alcázares, ya que ésta exigía, además de estar encargado del castillo, salir a combatir en la guerra como capitán. Igualmente, los versos 4-10 podrían referirse tanto al oficio de veinticuatro o regidor como a la de administrador de su finca, de ahí que aluda a los tecnicismos económico-jurídicos (“renta” y “censo”)¹¹. Al tiempo, Medrano contrapone el *modus vivendi* del “vulgo profano” (preocupación por el enemigo y por los bienes materiales) y el del sabio, que, por una parte, disfruta de la *apátheia* y *ataraxía* (alejado del *mundanal ruido*), y, por otra, sabe administrar con *recta ratio* sus propiedades¹². Igualmente, consigna el contraste entre los asuntos de la corte madrileña (guerras exteriores y ambición de los pretendientes, vv. 1-10)¹³ frente al retiro sevillano marcado por la *laus urbis natalis* (“... allí del Betis claro”, v. 34) y el principio estoico *convenienter naturae vivere* (o *naturae norma vivere*, vv. 31 ss.). Obsérvese también que, desde el punto de vista místico-alegórico, “el turco y el britano” son enemigos de la fe católica y la imagen horaciana de los “mares” (v. 3) alude al lugar donde perece el vulgo codicioso e insensato que busca riquezas. Como contrapunto, Alcázar, al igual que el sabio o religioso que vive en el retiro, no debe sentir temor ante el “demonio”, de acuerdo con los principios de la fe católica, y debe conformarse con los bienes que posee, disfrutando de una “larga renta” (administrada con “profundo seso”) y “contenta” (como el religioso que “está contenido” en el lugar del retiro y no tiene que salir de él para buscar comida).

Tras su exposición doctrinal estoica (vv. 1-10), Medrano propone una reflexión sobre lo perecedero y mutable de las cosas con las que disfruta el hombre (vv. 11-27) para llegar a la conclusión de que la posesión de éstas es insuficiente para obtener el estado de felicidad o bienaventuranza divina (vv. 28-30). Esta reflexión consta de unas consideraciones de carácter general sobre la fugacidad del tiempo (vv. 11-20) y también sobre la contemplación de distintas realidades (*realia*) o emblemas de la naturaleza (vv. 21-27). Siguiendo el criterio renacentista de moralizar a Epicuro, Medrano recrea las imágenes (que aparecen en el modelo horaciano) de la “alegre juventud” (con la dílogia semántica de *alacer*: ‘alegre’ y ‘fugaz’, v. 12), la “intempestiva vejez” que pierde los “orgullosos amores” (v. 15), la “rosa” que florece con la luz del sol (vv. 22-25) y el “semblante” proteico y cambiante de la “luna” (vv. 26-27). La connotación positiva de cada imagen queda neutralizada con un rasgo negativo (fugacidad o mudanza). Así, Medrano anhela la “alegre juventud” (lo confiesa mediante fórmulas desi-

¹¹ El poeta recibió como legado de su padre Melchior el oficio de veinticuatro y la afición por la jurisprudencia y administración. Así, Melchior del Alcázar, veinticuatro de Sevilla, tesorero de la Casa de la Moneda y depositario general, estudió jurisprudencia y sirvió a Felipe II en la administración de sus rentas reales, por cuya labor, le remuneró con dos veinticuatrías para sus hijos (una de ellas, se supone, para Juan Antonio); cf. F. Pacheco, *Libro de descripción*, pp. 285-287.

¹² En su *ascensus*, Medrano evoca la *gradatio* estoica: *disipiens* ‘el que no sabe nada’ (*asophía*); *proficiens* o *progressor* ‘el que va aprendiendo poco a poco’ (*prokóptōv*); y *prudens* ‘el sabio’ (*sophós*).

¹³ Paradójicamente, Juan Antonio del Alcázar será uno de esos pretendientes de la corte por la intervención del Conde-duque de Olivares; *vid.* J. Rubio Lapaz, *op. cit.*, p. 252.

derivativas, vv. 12-14) pero ésta es fugaz y, por tanto, el poeta no puede asirla (v. 13). Asimismo, los “orgullosos amores” (que podrían proporcionar placer al poeta, vv. 16-17) “se pierden” ante la “intempestiva vejez” (vv. 15-18). De forma similar, el florecimiento de la rosa es efímero porque el “envidioso sol” la marchita (vv. 22-25); e, igualmente, la grata contemplación del “semblante de la luna” no puede prolongarse durante mucho tiempo ya que la luna va cambiando (vv. 26-27).

Medrano, por tanto, en su búsqueda de la felicidad o bienaventuranza, llega a la conclusión de que esta “prudencia importuna” -la llama así porque toma como objeto de consideración realidades temporales y contingentes- sólo “cansa el ánimo” y no sirve para “traças infinitas” (vv. 28-30)¹⁴. Si le permitirá acceder a ese estado de bienaventuranza o “traças infinitas” (v. 30) la combinación de la *recta ratio* (“profundo seso”, v. 9) y el *secessus* o retiro (siguiendo el principio estoico *vivere secundum naturam*, vv. 31 ss.) que hay que interpretar en clave místico-alegórica. Para destacar aun más la oposición entre el conocimiento insuficiente (“prudencia importuna”) y el verdadero que conduce a la felicidad, Medrano se refiere a sí mismo y a su amigo como “bienprudentes”, esto es, los que gozan de la “bienprudencia” (*recta ratio*) que se cultiva con la práctica espiritual en el apartamiento (siguiente paso en el *ascensus*, vv. 31-60). Obsérvese que el adjetivo *bienprudente* recuerda el de *bienaventurado* (‘dichoso’), en la idea del *makarismós* o del *beatus ille* de la vida retirada. En su teoría del conocimiento y programa doctrinal neoestoico cristiano, Medrano (como también Pedro de Valencia, discípulo de Montano) considera que la ley divina (el estado de la felicidad y salvación eternas) puede conseguirse mediante la combinación de la razón humana -acorde con unos buenos principios morales basados en la virtud (*recta ratio*)- y la ley natural (*vivere secundum naturam* en el *secessus* o retiro). De esta manera, la ley divina puede ser alcanzada no sólo por los fieles que la recibieron por divina revelación sino por todos los hombres (ya que, por su propia naturaleza, poseen la capacidad de raciocinio). Este programa doctrinal (no tan rígido y ortodoxo como el propuesto por los jesuitas) ofrecía a Medrano una solución alternativa a su conflicto espiritual entre fe y razón¹⁵.

Fuentes textuales de la ode XXXIII

Para llevar a cabo la edición y anotación del poema, nos hemos servido de las tres fuentes principales (dos manuscritas y una impresa) que transmiten los textos de Medrano¹⁶:

A: ms. 3783 de la Biblioteca Nacional de Madrid. *Versos de Don Fran.^{co} de Medrano*. Autógrafo, contiene casi toda la obra poética que conserva la edición de Palermo, pero en un orden distinto y, además, en cuatro divisiones con epígrafes de *Primer libro, Segundo libro,*

¹⁴ Medrano moraliza su modelo: “... *quid aeternis minorem / consiliis animum fatigas?*” (II, 11, 11-12). Cf. Horacio, *Odas y épicos*, ed. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1995, p. 198. Para ello, el poeta podría haber tenido presente el objetivo y punto de arranque del *Dictatum Christianum* de Arias Montano (Amberes, Plantino, 1574): la insatisfacción radical del hombre y consiguiente búsqueda de la felicidad o bienaventuranza divina.

¹⁵ Esta hipótesis (junto a los demás rasgos apuntados en esta somera caracterización de la ode XXXIII) es un adelanto del estudio (ya bastante avanzado) que publicaremos más adelante.

¹⁶ Partimos del estudio preliminar que ofrecen D. Alonso y M.^a L. Cerrón (*cf. ed. cit.*, pp. 40-46 y pp. 161-162).

etc. Todas las poesías que conocemos van en los tres libros primeros (el cuarto es sólo un epígrafe). Una mano que no es la del poeta copió aquí dos composiciones en metro octosílabo. La ode XXXIII aparece en los fols. 40r-41r.

F: ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Como señala Begoña López Bueno, estamos ante un manuscrito (con letras diversas del siglo XVII y algunas, al parecer, de fines del XVI) formado por o en torno al historiógrafo, filólogo y poeta Juan de Fonseca; se trata de una colección *in fieri* y es un códice facticio¹⁷. Al final del manuscrito (que recoge, sobre todo, composiciones de poetas sevillanos como Rioja, Calatayud o Baltasar del Alcázar), encontramos un cuadernillo autógrafa de Medrano (fols. 317-323v) que contiene un soneto (317-317v) y las odas I (317v), XXV (319), XII (319-320), XXIII (320-320v) y XXXIII (323-323v). Las hojas del manuscrito son -según Dámaso Alonso- el comienzo de una esmerada copia de las poesías de Medrano que no pasó de esos principios. El cuadernillo ofrece distintas versiones de la ode XXXIII. Presenta, por un lado, una tira de papel cosida sin numerar (intercalada entre los folios 317-318) con el borrador autógrafa de las estrofas primera (escrita tres veces, siempre con variantes), segunda, cuarta y quinta (dos veces, con variantes); y, por otro, una nueva versión de la oda (fols. 323r-323v), ya completa (con las seis estrofas), más elaborada y cuya redacción se aproxima a la de las dos fuentes principales (*A* y *P*). Para diferenciar en el aparato crítico las variantes de *F*, llamaremos *F*₁, *F*₂, *F*₃ a los distintos borradores de una misma estrofa que aparecen en la tira cosida, y propiamente *F* a la versión más elaborada¹⁸.

P: *Remedios de amor de don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras diversas Rimas de don Francisco de Medrano. Al Ilmo. y Excmo. Sr. Duque de Feria ...*, Palermo, por Angelo Orlandi y Decio Cirilo, 1617. El texto de las *Rimas* de Medrano comprende las pp. 101-180 (la ode XXXIII, pp. 173-175). La Biblioteca Nacional de Madrid custodia hasta cinco ejemplares, todos perfectamente conservados. Tienen las signaturas: R-7554, R-7923, R-2423, R-1911 y R-11644. Dámaso Alonso, que considera este volumen la "última lima del poeta", utilizó el primero de esos ejemplares para su edición crítica¹⁹. El segundo de ellos ha sido objeto de una edición facsimilar por Felipe B. Pedraza, en lo relativo a las *Rimas* de Medrano: texto de las mismas, la tabla, los preliminares, el *imprimatur* y la nota final del impresor²⁰. Ignoramos qué manuscrito utilizó Orlandi y si se trataba de un autógrafa. El sistema ortográ-

¹⁷ Cf. B. López Bueno, "El Cancionero de Fonseca y el manuscrito 3.888 de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 243-260, pp. 249 y 251, respectivamente. La hipótesis del trabajo es que los restos poéticos (o parte de ellos) del proyectado *Cancionero* de Fonseca están recogidos en este manuscrito.

¹⁸ En su edición de la ode XXXIII, D. Alonso y S. Reckert no distinguen entre las variantes que presentan los borradores de la tira cosida y las de la versión íntegra y más elaborada. Pensamos, en cambio, que esta distinción es útil para comprender mejor el proceso compositivo *in fieri* de las estrofas primera, segunda, cuarta y quinta del poema.

¹⁹ Vid. *Poesía*, ed. cit., p. 155.

²⁰ Ed. cit., pp. 18-19. La edición presenta los siguientes preliminares: Portada: *Remedios de amor de don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras diversas Rimas de don Francisco de Medrano. Al Ilmo. y Excmo. Sr. Duque de Feria ...* en Palermo, por Angelo Orlandi y Decio Cirilo: Año 1617 (p. 1). Dedicatoria de Angelo Orlandi (pp. 3-4). Dedicatoria de los *Remedios de amor* al duque de Feria por Pedro Venegas de Saavedra (pp. 5-6, falta en la edición facsimilar de Pedraza). "El impresor al lector" (pp. 7-12).

fico del impreso no suele coincidir con los autógrafos sino que sigue más bien la norma herreriana cuyo fundamento está, como dice el propio Orlandi, en "aquel seguro y firme axioma de escribir como se habla y hablar como se escribe" (p. 9), razón por la cual, no puede descartarse la posibilidad de que el texto *P* responda a un testimonio que circulaba en el entorno de Pacheco, de quien el poeta era amigo²¹.

Dámaso Alonso y Stephen Reckert han tomado el texto *P* como base de su edición por considerarlo la "última lima" de Medrano. Para ello, han realizado -sin duda- un loable esfuerzo al seguir las *lectiones* léxicas del impreso, pero respetando las grafías de los autógrafos. Por nuestra parte, ofrecemos un texto alternativo editando por primera vez (desde el impreso de Palermo) el texto de *P* con sus lecturas léxicas y gráficas, precisamente, por ser éste un testimonio fidedigno y en aras de una mayor coherencia. Al tiempo, modernizamos la acentuación y puntuación, corregimos las erratas y damos, en el aparato crítico, las variantes de las restantes fuentes textuales, acompañadas -cuando sea preciso- de algún comentario.

²¹ Sobre la norma ortográfica herreriana, véase: O. Macrí, "La reforma ortográfica", en *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. corr. y ampl., pp. 432-471. En cuanto al círculo poético sevillano y Fernando de Herrera, cf. el capítulo de B. López Bueno "Fernando de Herrera, o poesía y humanismo en la Sevilla de la segunda mitad del XVI", en *La Poética Cultista...*, pp. 36-86; los artículos de L. Gómez Canseco "El humanismo sevillano en torno a Fernando de Herrera" y J. V. Núñez Rivera "Herrera y la poesía sevillana de su tiempo", en *El Siglo que viene*, 30, (1997), pp. 27-32 y 40-46, respectivamente; y la monografía de J. Montero, *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1998.

Ode XXXIII

Respuesta a otra de Iuan Antonio del Alcázar en que le combidava a una casa de recreación sobre el Río

No inquietas cuidadoso
lo que maquina el Turco i el Britano,
dueño de nuestros mares afrentoso,
¡o, Flavio!, ni te altere el miedo vano
de si podrá cualquiera larga renta 5
servir al uso breve de la vida,
que del profano exceso
a grandeza modesta reduzida
con tu profundo seso,
pequeño censo hazer podrá contenta. 10

⁵ *Renta*: "Lo que uno cobra, o de su hazienda temporal o de sus beneficios, a *reddendo*, porque le acuden con ellos y cada año caen de nuevo; de allí se dixo rentero, el que tiene la hazienda a renta" (cf. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, s. v. *renta*). Este tipo de tecnicismo económico-jurídico (frecuente en Horacio) aparece también en otros poemas de Medrano: ode II, 15; ode XVIII, 1; etc. Por otra parte, hay una antítesis entre "larga renta" (v. 5) y "pequeño censo" (v. 10).

⁶⁻¹⁰ O sea: Alcázar no debe preocuparse por la economía ya que, gracias a la cordura que le caracteriza, puede administrar adecuadamente un pequeño censo, reduciendo su vida del exceso (propio del vulgo) a una grandeza modesta (característica del sabio o del religioso).

⁷ *profano*: el adjetivo "profano" -referido al "exceso" del que debe apartarse Alcázar (v. 7)- evoca el conocido verso horaciano: "*Odi profanum vulgus et arceo*" (III, 1, 1). Como bien se sabe, el término *profanum* connota en la poesía horaciana un fuerte significado religioso, ya que designa a la persona que no está iniciada en un misterio. La poesía requiere una preparación y, si alguien no la posee, debe ser expulsado del círculo de elegidos y guardar religioso silencio (*eufémia* o *sacrum silentium*). Medrano (como Horacio) es consciente de que escribe para un círculo selecto (poético y espiritual) y, por ello, hace suya la distinción horaciana entre los iniciados en el misterio de la poesía y el "vulgo profano" (al que se refiere mediante *variantiones*): "Al vulgo vano / risa..." (ode XII, 5-6); "¡quál fábula al profano!" (ode XII, 8); "¡flama y admiración del vulgo vano" (soneto XXVI, 6); "... el luchador profano" (soneto XXVI, 7); "chusma" (ode XXI, 29); "tan profana luxuria" (ode XXIII, 25); "chusma profana" (ode XXIV, 44); etc.

⁸ *grandeza modesta*: oxímoron. El oxímoron y la paradoja son recursos habituales en los escritores estoicos; *vid.* Cicerón, *Paradoxa Stoicorum*. Medrano, fiel a su neoestoicismo cristiano, recurre, de nuevo, al oxímoron en los vv. 28 y 46-48.

¹⁰ *Censo*: "termino legal, el derecho de percibir cierta pensión anual, cargada en la hacienda, ó hipoteca que posee el censatario" (*vid.* Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario Castellano con las Voces de Ciencias y Artes*, I, Madrid, Arco Libros, 1987). De manera similar a lo que ocurría en Roma, el *censo* era "la renta, tributo o entrada que cada uno tenía según el valor de su hazienda; de modo que censo significava la hazienda, y también la renta que por ella le davan.; a *uerbo censeo*, es, porque de cinco en cinco años los censores contavan o tomavan cuenta a cada uno para ver la hazienda que tenía, si la avía disminuido o acrecentado" (*Tesoro*, s. v. *censo*). El tecnicismo lo encontramos también en otras piezas de Medrano: soneto XXVII, 3; ode XVIII, 75; ode XXIII, 27; ode XXXIV, 29; etc. En opinión de D. Alonso y M.^a L. Cerrón, el poeta utiliza *censo* por 'fortuna' con un sentido latinizante, recordando el *homo tenui censu* de Horacio.

¹⁰ *contenta*: "El que se contiene en sí y no va a buscar otra cosa, como el que está contenido en su casa con lo que ha menester, y no sale fuera della a buscar nada, como lo hazen generalmente los religiosos quando la necessidad no les aprieta a salir a buscar su comida" (*Tesoro*, s. v. *contento*).

Atrás huye ligera
¡alegre juventud (¡quién la alcançara!,
mas, ¡ò, antes d'irse, asirla quién pudiera!),
i la tez nueva i fresca de la cara.
La vegez llega, siempre intempestiva, 15
i aquellos pierde, aquellos orgullosos
amores, con el ceño
grave; i de los sentidos desseosos
desvía el fácil sueño,
sabroso, ¡ò, cuánto ya!, a la edad lasciva. 20

Si los ojos al suelo
próvidos inclinamos, ¡cómo hermosa,
cuando se ríe con la luz el cielo,
sus hojas abre al nuevo sol la rosa!
(¿i tú, ingrato, d'invidia la marchitas?) 25
Al cielo si bolvemos, en la luna
no un semblante hallamos.
¿Por qué, pues, con prudencia assí importuna
el ánimo cansamos
menor que para traças infinitas? 30

¹² *alegre*: Medrano, al personificar a la juventud (en antítesis con "vejez", v. 15), podría estar utilizando *alegre* con el doble significado del latinismo *alacer*: 'alegre' y 'rápido'. Mediante esta díloga semántica, el poeta no sólo recoge el significado de la construcción *levis iuventas* de II, 11 (exornándola con una pareja de cuasisinónimos: *ligera* / *alegre*), sino que también consigue un juego estilístico al expresar tanto la alegría como la fugacidad que caracterizan a la juventud. Por otra parte, el adjetivo *alegre* / *alacer* comienza por *ala-*, lo que evocaría la imagen de la 'juventud alada'. Esta hipótesis explicaría mejor el sentido no sólo del verso 11 -imitación del modelo ("Atrás huye ligera")-, sino también la posterior *amplificatio* de Medrano: "¡alegre juventud (¡quién la alcançara! / mas ¡ò, antes d'irse, asirla quien pudiera!)".

¹⁶ *pierde*: 'echa a perder'.

²⁰ *¡ò, cuánto ya!*: '¡cuánto en otro tiempo!'.

²² *próvidos*: 'cautos'.

²² *¡cómo hermosa!*: '¡qué hermosa' (también en los sonetos X, 5; XVI, 3; XXVIII, 12-13; y en las odas XII, 36; XIX, 3 y 18-19); *cf.* D. Alonso y S. Reckert, *op. cit.*, II, p. 288, n. 22.

²³ *nú*: el sol (D. Alonso y M.^a L. Cerrón).

²⁸⁻³⁰ Tras la reflexión sobre la juventud y la vejez (vv. 11-20) y la contemplación de la naturaleza (vv. 21-27), Medrano llega a la conclusión de que ese tipo de conocimiento (*prudencia importuna*) sólo "cansa" el espíritu (*ánimo*), menor que (lo que sería necesario) para planes de eternidad (*traças infinitas*); es decir: todavía no maduro o preparado para proyectos trascendentes y eternos (bienaventuranza y salvación divina). Por otra parte, *menor* puede referirse también a *prudencia importuna*, de manera que este tipo de conocimiento *importuno* no es suficiente (*menor que*) para proyectos eternos (*traças infinitas*).

Dexemos bien prudentes,
 ¡ò, mi dulce Mecenas, ò, mi amparo!,
 penas que nos oprimen insolentes,
 ¡ allí a la orilla, allí del Betis claro
 (casas a ti, gran dueño suyo, estrechas, 35
 a la pequeñez nuestra gran palacio)
 vivamos desceñidos,
 descuidados vivamos ¡ d'espacio,
 del río entretenidos,
 pocas, fáciles oras, ¡ derechas. 40

³¹ *bien prudentes*: cf. ode V, 26. Junto a las frecuentes composiciones con el prefijo *mal-* (v. g. ode I, 30), tenemos otras (como en este caso) con el prefijo *bien-*.

³² *¡oh, mi dulce Mecenas, oh, mi amparo!*: eco de los conocidos versos horacianos (I. I. 1-2): "*Maecenas atavis edite regibus / o et praesidium et dulce decus meum*" (D. Alonso y M.^a L. Cerrón).

³⁵ Según F. Pacheco, Melchior del Alcázar legó a su hijo mayor (el padre Luis del Alcázar, religioso de la Compañía de Jesús) el mayorazgo de Machalomar, en el Aljarafe, y a Juan Antonio del Alcázar el de las Zeladillas, en la Sierra de Cazalla (cf. *Libro de descripción*, p. 285). Según la descripción del lugar que hace Medrano, podría tratarse del mayorazgo del Aljarafe de Luis del Alcázar o bien otro que tuviera Juan Antonio del Alcázar en la misma zona.

³⁷ *vivamos desceñidos*: 'vivamos ociosos'. Eco del motivo de la *toga* que encontramos en la *Sat.*, I, 2, 24-26 de Horacio y en la *Epist.* V, 3-5 de Séneca a Lucilio. Medrano anima a Alcázar a vivir dedicado al *otium*, como hace el sabio -mediante la entereza de ánimo y alejándose de las preocupaciones mundanas (*apátheia*)- en aras de alcanzar la *ataraxia*. En su soneto XIX, que tiene como fuentes los pasajes mencionados de Horacio y Séneca, Medrano concede un tratamiento distinto al mismo motivo (el poeta no valora tan positivamente el "vivir desceñido"), estableciendo una equiparación entre la *toga* (su hábito sacerdotal) y la *suerte / fortuna*. Así, la *fortuna* del poeta (como su *toga*) debe ser "limpia, medida y concertada" (v. 6). Al tiempo, Medrano confiesa a Flavio (Alcázar) que no quiere la *toga / fortuna* ni desceñida ni que arrastre porque "el desaliño afea" (vv. 12-14).

⁴⁰ *horas ... derechas*: eco del pensamiento horaciano "*Rectius vives, Licini, neque altum*" (II, 10). Medrano alaba el temple de ánimo de Alcázar en virtud de la *recta ratio*, haciéndose eco también de la doctrina moral estoica de Epicteto, Séneca o Justo Lipsio (recuérdese la *sententia* de éste último en su tratado *De constantia*: "*rectum est immotum animi robur, non elati externis aut fortuitis, non depressi*") y del ámbito moral de algunas odas de Horacio en las que se alaba al hombre sereno, dueño de sí ("... *ille potens sui / laetusque deget*"), capaz de alejarse del "mundanal ruido" y dedicado al *otium* mediante el cultivo de la poesía y la amistad. En esta línea, encontramos odas como la II, 3 ("*Aequam memento rebus in arduis*") o la III, 3 ("*Iustum et tenacem propositi virum*").

Tú assí como rogando
 lo mandas, mas oculta fuerça tiene,
 fuerça de lei, aquel tu imperio blando.
 ¿Podrélo resistir? ¿Barquero, viene
 toldado el barco ¡ fresco? Mueve, mueve 45
 los remos a compás, ¡ a priesa, lenta-
 mente vamos do, armada
 de paz, ya espera fácil, ya contenta,
 la mesa, coronada
 de flores, ¡ de frutas, ¡ de nieve, 50

¡ d'amistad sabrosa,
 sazón de todo. ¡I Julio tuvo en precio
 d'un breve cetro l'ambición medrosa?,
 ¿¡ era varón? ¡O, deslumbrado! ¡o, necio!

⁴³ *imperio blando*: eco del "*mollibus / ... imperiis*" horaciano (oda IV, 1, 6-7).

⁴⁵ *Mueve, mueve*: reduplicación léxica para imitar el movimiento de los remos (D. Alonso y M.^a L. Cerrón).

⁴⁶⁻⁴⁷ *apriessa, lenta- / mente*: antítesis, *tnesis* y *callida iunctura*. Es un eco del *festina lente* (adagio; está en Erasmo). Además de Medrano y Fray Luis (*Vida retirada*, 76: *miserable- / mente*), la *tnesis* fue utilizada, entre otros, por Francisco de Aldana (*Fábula de Faetonte*, 134-135: *continua- / mente*) y Francisco de la Torre: soneto 14, II, 5-6 (*ordinaria- / mente*); y égloga II, 214-215 (*ligera- / mente*). Según D. Alonso y M.^a L. Cerrón, en Medrano la *tnesis* tiene el efecto de aumentar la sensación de lentitud y esfuerzo; en Fray Luis la sensación es de desasosiego. Obsérvese también que la lentitud que evoca el retiro ("descuidados vivamos y de espacio", v. 38) contrasta con la fugacidad de las imágenes epicúreas (vv. 11 ss.).

⁴⁸⁻⁴⁹ D. Alonso y M.^a L. Cerrón aducen un *locus communis*: Fray Luis, *Vida retirada*, 72 ("mesa de amable paz, bien abastada"). En la recreación que Medrano hace de la *comissatio* o 'festín', la "mesa" aparece personificada: "ya contenta / la mesa ...".

⁵⁰⁻⁵⁴ *precio*: 'recompensa, pago' (latinismo); *varón*: 'persona de juicio'. Medrano lleva a cabo un encajamiento interestrófico para destacar la "amistad sabrosa" (vv. 50-51). Asimismo, se sirve de una disemia en "ambición medrosa" (v. 53), ya que el ambicioso infunde miedo a los demás, pero también él mismo se muestra temeroso de perder lo alcanzado (parece referirse, ante todo, al poder). El nombre "Julio" alude, probablemente, a Julio César (fundador de Sevilla, según San Isidoro, *Etymologiae*, XV, 1, 71), quien emprendió acciones bélicas de gran envergadura en aras de la fama, la inmortalidad y la gloria.

Suena la lira, Anfriso; ¡tú, Nerea,
dame agua; bese el búcaro; bebamos;
por los pechos se vierta.
Todo es salud. ¡O, así vivir podamos!
La ventana esté abierta,
por sí bullere un soplo de marea. 60

⁵⁵ *Anfriso*: río de Tesalia y nombre poético de Apolo (no aparece en el modelo horaciano). Al matar Zeus a Asclepio (hijo de Apolo), el dios de Delos se vengó dando muerte a los Cíclopes, forjadores del rayo. Como castigo, Zeus le ordenó que sirviese como esclavo a un mortal durante un año. Apolo fue a la corte de Admeto, rey de Tesalia, a quien sirvió como boyero durante un tiempo, yendo por las riberas del río Anfriso (cf. Eurípides, *Alceste*; y Calímaco, *Himno a Apolo*, 47-49). Virgilio, por su parte, llama a Apolo "pastor ab Amphryso" por ser el dios de los pastores (*Geórg.* III, 2). El episodio del destierro de Apolo a orillas del río Anfriso lo encontramos también en dos odas de Francisco de la Torre: I, 3, 37-38; y II, 3, 17-28. Similarmente, en su *Respuesta a Hurtado de Mendoza*, Boscán alude a cómo Apolo "anduvo enamorado entre pastores" (vv. 235-237).

⁵⁵ *Nerea*: la presencia de *Nerea* no obedece al modelo horaciano, ya que, en éste, es un *puer* ('mozo, criado') el encargado de templar el vino de Falerno (vv. 18-20). Esto quizás se deba a la utilización de un *nomen parlans* por Medrano: *Nerea* recuerda a *Nereo* y a las *Nereidas* (divinidades fluviales) y *Nerea* es la encargada de dar agua del búcaro a Medrano. La hipótesis vendría sugerida también por el hecho de que el retiro ofrece una *paz arcádica* y, por ello, *Nerea*, la encargada de servir el agua, es una divinidad fluvial; y Anfriso, quien toca la lira, es el dios de la música, en este caso pastoril. El nombre de *Nerea* puede deberse también a una contaminación entre dos pasajes similares de las odas horacianas II, 11, 18-24 y III, 14, 17-24 (los pasajes en cuestión, que recrean el motivo de la *comissatio* o festín, cierran cada uno su composición respectiva). Medrano pudo contaminar el final de las dos odas para alejarse -en virtud de la imitación compuesta- de su modelo. Esta hipótesis la desarrollamos en el trabajo anunciado.

⁵⁶ *bosar*: "Redundar la vasija con el licor; y está más en uso rebosar." (*Tesoro*, s. v. *bosar*).

⁵⁷ *por los pechos se vierta*: "... Echarse un cántaro de agua a pechos, beber con mucha sed." (*Tesoro*, s. v. *pecho*). Una expresión similar encontramos en Alceo: "τέγγε πλεμονας οϊvοι" 'mójate el pecho con vino' (347 Lobel-Page). No sabemos si Medrano pudo leer la poesía de Alceo mediante una traducción (latina o romance) o, por el contrario, la presencia de este motivo (común a Alceo y Horacio) obedece a una recreación personal del poeta sevillano.

⁵⁸ *salud*: juego semántico con los distintos significados del latinismo *salus*: 'salud, buen estado de salud física' (el más general), 'buen estado moral, perfeccionamiento' (Cicerón) o 'salvación' (Cicerón, César). Tertuliano se sirve del término *salutare* (de *salutaris*) para referirse al 'medio de salvación'; y Arias Montano, por su parte, utiliza *salus* con el significado de 'salvación divina' tanto en el *Dictatum Christianum* como en los *Humanae Salutis Monumenta*.

⁶⁰ *marea*: "el viento suave que sopla de la mar en la marina" (*Tesoro*, s. v. *marea*). En la despedida de la carta de Aldana a Montano, también se alude al "mar": "Verás por las marítimas orillas / la espumosa resaca entre el arena / bruñir mil blancas conchas y lucillas ..." (vv. 376-378). Cf. F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997, p. 455.

APARATO CRÍTICO

Siglas

A: ms. 3783 de la Biblioteca Nacional de Madrid. *Versos de Don Francisco de Medrano* (ode XXXIII, fols. 40r-41r).

F: ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ode XXXIII, fols. 323-323v). Llamaremos F_1 , F_2 , F_3 a los distintos borradores de una misma estrofa que aparecen en la tira cosida; los apuntaremos sólo cuando aporten alguna variante con respecto a F.

P: *Remedios de amor de don Pedro Venegas de Saavedra. Con otras diversas Rimas de don Francisco de Medrano. Al Ilmo. y Excmo. Sr. Duque de Feria ...*, Palermo, por Angelo Orlandi y Decio Cirilo, 1617. El texto de las *Rimas* de Medrano comprende las pp. 101-180 (la ode XXXIII, pp. 173-175).

d: edición de la ode XXXIII por Dámaso Alonso y Stephen Reckert.

Variantes léxicas

Ode XXXIII P

Sin título F

Ode 13 A

ODE XXXIII (III, xiii) d

Respuesta a otra de Juan Antonio de l'Alcázar en que le combidava a una casa de recreación sobre el Río P d

Al señor Juan Antonio del Alcázar F

a Juan Antonio del Alcázar. Respuesta a otra en que le convida a una casa de recreación sobre el río A

2 i el Britano P y el britano d o el britano F o el Britano A ni el britano F_1 , F_3 o el britano F_2 . [Además de la variante en las conjunciones (ni / o / i), se advierte el uso de la mayúscula en P y A frente a F. Como bien se sabe, los poetas de los Siglos de Oro solían escribir los gentilicios con mayúscula, por lo que la variante gráfica de P y A responde al criterio de la época

3 dueño de nuestros mares afrentoso P A d de nuestros mares dueño poderoso F en el mar poderoso aviso F_1 de nuestros mares dueño poderoso F_2 por el mar bellicoso F_3 [De las tres versiones primigenias, Medrano opta por la de F_2 para posteriormente en F, acen-tuar el hipérbaton y llevar a cabo la versión definitiva que encontraremos en A y en P

4 o Flavio P A oh Flavio d o Alcázar F [En F, Medrano se sirve del nombre de su amigo en el vocativo para luego sustituirlo por el poético Flavio

5 cualquiera larga renta *P* cualquiera larga renta *FA d* copiosa asaz la renta *F₁*
cualquiera grande renta *F₂* de más o menos renta *F₃*

6 uso *P d* humo *FA F₂* [La lectura *uso* obedece al modelo horaciano: *in usum*
(II, 11, 4). Sin embargo, el término *humo* es más frecuente en la poesía de Medrano: “*que*
todo es humo, y sombra, y desapareçe” (ode II, 13); “... *humo vano*” (soneto XX, 7); etc.

14 i la tez nueva i fresca de la cara *P d* y la tez nueva hermosa de la cara *FA*
y la tez nueva y primera de la cara *F₁*

15 llega: viene *F ante correctionem* [Medrano ha tachado, en *F*, la forma verbal
viene y la ha sustituido *supra lineam* por la de *llega*. También *PA* y *d* ofrecen esta última lec-
tura

16 y aquellos pierde, aquellos orgullosos *PFA d* aquellos ya regozijados amores
¿con su ceño? expele *F₁* [En *F*, Medrano tacha *regalados* y, para sustituirlo, apunta dos tér-
minos, a su entender, posibles: *alentados* (que inserta a continuación de la enmienda) y *orgu-
llosos* (añadido *supra lineam*). Finalmente, el poeta se decantará por *orgullosos*

18 grave; i de los sentidos deseosos *PA d* severo; y de los ojos deseosos *F* grave;
y de los ojos al dulce fácil sueño *F₁* [En *F*, aparecen hasta tres términos tachados (uno de
ellos puede leerse, *desvelados*) antes de que Medrano opte por *deseosos* (lectura definitiva en
P y *A*)

20 ò quanto ya a la edad lasciva! *P d* ò quanto ya en la edad lasciva *AF* [En *F*
aparece *supra lineam* *quanto ya* sobre la tachadura de *quanto assi*

27 no: nunca *ante correctionem F*

30 menor *FA d* menos *P* [A primera vista, la lectura *menos* (*lectio facillior*) es
la que podría hacer mejor sentido. Sin embargo, admitirla implica pensar que Medrano, al
corregir, quiso apartarse de su modelo horaciano, lo que parece poco probable. Más bien, nos
inclinamos a pensar que en la edición de Palermo se ha producido una trivialización

35 casas *FA d* cusas *P* [La lectura de *P* es un error de impresión, mal enmen-
dado a mano por alguien en *cosas* y bien corregido en la lista de erratas de la edición

40 pocas, fáciles horas, y derechas *PA d* fáciles pocas horas derechas *F* fáciles
unas horas derechas *F₁* [En *F*, antes de optar por *pocas*, Medrano ha tachado en el mismo
verso *unas* (la lectura del borrador anterior, *F₁*) y *dos, tres* (*supra lineam*)

43 aquel tu imperio blando *PA F₁ d* tu aquel imperio blando *F* aquel imperio
blando *F₂* [En un principio, Medrano parece escribir en *F* *aquel tu* (la lectura de *F₁*), pero
luego invierte el orden del pronombre, añadiéndolo *supra lineam*. Sin embargo, volverá a la
versión primigenia en *A* y en *P*

51 y de amistad *FA d* d'amistad *P* [El testimonio *P* carece de la conjunción
copulativa y al comienzo de verso. Se trata de una nueva errata, ya que, de no ser así, el verso
sería hipométrico

sabrosa *FA d* sobrosa *P* [La variante de *P* es un claro error de impresión. Sin
embargo, no aparece recogido en la lista de erratas

Variantes puramente gráficas

1 cuidadoso *P* cuydadoso *FA d*

7 del *PF* deel *Ad*
exceso *P* ecceso *Ad* exceso *F*

8 reduzida *PA F₂ d* reduçida *F* [En *P*, la letra *a* del adjetivo *modesta* no aparece
bien impresa. Parece como si el *tipo* estuviese desgastado

12 l'alegre *P* la alegre *FA d*

13 antes d'irse *PA d* antes de irse *F*

17 ceño *PF₁* çeño *FA d*

22 hermosa *PF* 'ermosa *Ad*

23 cuando *P* quando *FA d*

24 hojas *P* ojas *FA d*

25 d'invidia *P* de embidia *FA d*

26 bolvemos *P* volvemos *FA d*

28 prudencia *PA d* prudencia *F*

31 dexemos *P* dejemos *FA d*

32 mecenas *PA* meçenas *F* Mecenas *d*

33 del Betis *PF* de el Betis *A* deel Betis *d*

37 desceñidos *PA d F₁* desçeñidos *F*

38 descuidados *PA d* descuydados *F*
d'espacio *P* de espaçio *FA*

39 del río *P F*, deel río *F A d*

43 lei *P* ley *F A d*

46 a priesa *P* apriesa *F A d*

52 precio *P* preçio *F A d*

53 d'un breve cetro l'ambición medrosa *P* de un breve cetro la ambición medrosa
F A d

55 lira *P* Iyra *F A d*

58 vivir *P A d* vibir *F*

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO: LA ÚLTIMA DICOTOMÍA.

Jorge David Fernández Gómez

Los conceptos de apolíneo y dionisiaco van a designar dos posturas contrapuestas ante la vida sobre la base de dos dioses de la antigua Grecia. Dichas posturas se apoyarán en estas deidades para reafirmarse y prestigiarse como filosofías de pensamiento y acción. Así pues, el dios Apolo se relacionará con un tipo de visión determinada y de igual modo ocurre con Dioniso. Para Nietzsche el definir ideas mediante la personificación divina; viene a ser un modo de que esos conceptos se hagan más físicos, más reales y palpables: "Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas de su visión del arte, no, ciertamente, como conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses"(1995: 40). Y es que, como matiza Jeanne Delhomme, expresan no en los conceptos, sino en las formas distintas y convincentes de las divinidades griegas, las verdades secretas y profundas de su creencia estética.(1975: 114).

Apolo y Dioniso, pues, van a representar posturas antitéticas humanas en cuerpos y mentes de dioses. De este modo, la fragilidad y desconfianza del hombre al definirse en cuanto a filosofía de vida se basará en preceptos divinos, por lo que el miedo a incurrir en error disminuirá sensiblemente. Estos dos dioses poseen un origen y unas metas concretas y en casi todos los casos radicalmente opuestos, con sus respectivos instintos "tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuaren ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente común la palabra *arte*: hasta que finalmente, por un milagroso acto metafísico de la *voluntad* helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática"(Nietzsche, 1995: 40 y 41). En otra palabras, "estos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, lo más a menudo en estado de conflicto de los contrarios que recubre solamente en apariencia el nombre de *arte* que les es común, hasta que por un milagro metafísico del *querer* helénico aparecen unidos, y en esta unión acaban por engendrar la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea: la tragedia ática"(Delhomme, 1975: 115). Es decir, las dos posturas, que se encuentran en continua lucha, van a tener un momento de comunión y será en este preciso momento cuando se alcance la sublimidad, y es que gestan la tragedia griega. Este nacimiento metafórico nos viene a decir que el punto exacto para alcanzar la visión filosófica acertada, saldrá como consecuencia de la unión de las dos posturas contrapuestas.

La posibilidad de conjunción de las dos divinidades más que un acto aislado, a juicio de Adrián Huici, es un hecho común, pues ambas visiones "lejos de excluirse, se complementan y constituyen, a la manera de un Jano bifronte, dos aspectos de una misma realidad "(1996: 67). Es decir, no se trata de radicalizar la concepción apolínea o dionisiaca, sino de aunar dichas posturas, donde sin embargo prevalece la una o la otra. "La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado