

## LA CANCIÓN DE MEDRANO A FELIPE II EN EL COLEGIO ÁNGLICO DE VALLADOLID (1592): PROCESO TEXTUAL Y PRÁCTICA POÉTICA (CON BARTOLOMÉ L. DE ARGENSOLA AL FONDO)

JUAN MONTERO - FCO. JAVIER ESCOBAR  
Universidad de Sevilla-Grupo PASO

La cuestión del *cancionero de juventud* de Medrano quedó planteada desde el mismo momento en que Rodríguez Moñino dio noticia de su existencia allá por 1969<sup>1</sup>. Como se sabe, se trata de una colección poética autógrafa, contenida en el hoy es códice RM 7686 de la R.A.E. e integrada por un total de 148 composiciones de variada temática religiosa. Don Antonio, que solo publicó en su día los treinta y seis romances ahí reunidos, la valoró entonces como el libro en el que Medrano «...iba copiando en limpio toda su producción en el último decenio del siglo XVI»<sup>2</sup>. Más recientemente, el conjunto ha sido editado en su integridad por Jesús Ponce Cárdenas, quien en breves y enjundiosas páginas ha puesto, además, los fundamentos para su estudio<sup>3</sup>.

Nuestra modesta aportación a esa tarea va a estar centrada en uno de esos *juvenilia*: la canción que Medrano dedicó a Felipe II con motivo de la visita real al Colegio Anglico de Valladolid o Seminario de San Albano, el 3 de agosto de 1592. Dicho centro, cuya advocación se explica, lógicamente, por el recuerdo del protomártir inglés, había sido fundado en 1589 por el jesuita inglés Robert Parsons, con el patrocinio del propio rey, y era

uno de los muchos seminarios o colegios nacionales para ingleses, escoceses o irlandeses que, la mayor parte de las veces bajo gobierno de la Compañía de Jesús, se fundaron en la Europa católica, de Roma a Lisboa,

<sup>1</sup> Antonio Rodríguez Moñino, «Los romances de don Francisco de Medrano», *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), pp. 495-550. El hallazgo venía a completar el corpus textual de Medrano, establecido hasta entonces sobre la base, fundamentalmente, de la edición póstuma de sus versos: *Remedios de amor de Don Pedro Venegas de Saavedra, con otras diversas rimas de Don Francisco de Medrano* (Palermo, Angelo Orlandi, 1617), que no contiene ninguno de los poemas exhumados por Moñino. Partiendo de esta impresión panormitana hicieron su edición Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Francisco de Medrano, II. Edición crítica*, Madrid, C.S.I.C., 1958; los editores conocían y consultaron asimismo los manuscritos 3783 y 3888 de la Biblioteca Nacional, apógrafo ejecutado por el pintor Pacheco el primero, y autógrafa el segundo. Sobre el segundo, véase Begoña López Bueno, «El Cancionero de Fonseca y el Ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Publicaciones de la Universidad, 1989, vol. II, pp. 243-260.

<sup>2</sup> Art. cit., p. 498.

<sup>3</sup> Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. LI-LXVI («Un cartapacio religioso de jesuitas») y 211-465 («Apéndice: cancionero de juventud»).

de Sevilla a Reims, con la doble intención de, primero, educar en ellos a los hijos de quienes seguían manteniendo el culto católico en secreto o con dificultades en las islas y, en segundo lugar, formar sacerdotes que pudieran pasar a la ofensiva misional y *contrarreformar* aquellos territorios de los que ellos eran naturales y que habían ido abandonando el credo romano<sup>4</sup>.

La institución se insertaba, por tanto, en un entramado ideológico de carácter político-religioso que, más allá del evento concreto que la motiva, proporciona el sustrato conceptual a la pieza de Medrano y condiciona la elección genérica adoptada: la canción *heroica* o *real* tan en boga por aquellos años. Pero antes de entrar en esas y otras consideraciones, merece la pena dedicarle unas páginas al estudio de la transmisión textual del poema, ya que ofrece datos que son relevantes para calibrar qué se propuso Medrano con él.

## El proceso textual

En lo que se refiere a su transmisión, la canción que nos ocupa presenta una llamativa singularidad dentro de la obra de Medrano, ya que es el primer poema suyo que se difundió impreso y, además, gozó, siempre en vida del autor, aunque sin su nombre, de una segunda impresión y de difusión manuscrita. Si a esto sumamos que figura en el códice autógrafo ya mencionado y que todos esos testimonios tienen valor textual, está claro que contamos con datos abundantes para reconstruir el proceso de escritura y transmisión del poema.

El primer testimonio es una relación impresa de la visita que Felipe II, acompañado del príncipe Felipe y de la infanta Clara Isabel, cursó al Colegio Anglico<sup>5</sup>. Por la misma, tenemos constancia del aparato festivo que los jesuitas de Valladolid dispusieron para recibir al monarca y del papel que, según era costumbre, correspondió a la poesía mural en el mismo<sup>6</sup>. Por lo que sabemos, de Medrano se colgaron dos

<sup>4</sup> Fernando J. Bouza Álvarez, «Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 73-87 (p. 80). El propio Parsons sitúa la fundación de San Albano en el contexto político-religioso del momento en la «Información» con que remata la *Relación de algunos martyrios, que de nuevo han hecho los hereges en Inglaterra... Traduzida de Inglés en Castellano, por el padre Roberto Personio...*, Madrid, Pedro Madrugal, 1590, ff. 62r-76r.

<sup>5</sup> *Relación de un sacerdote inglés, escrita a Flandes, a un caballero de su tierra, desterrado por ser católico: en la cual le da cuenta de la venida de su Majestad a Valladolid y al Colegio de los Ingleses, y lo que allí se hizo en su recebimiento, traducida de Inglés en Castellano por Tomás Eclesal, caballero inglés*, Madrid, Pedro Madrugal, 1592. Se trata de un impreso en 8º, que consta de 8 hojas de preliminares y 86 de texto (pero la última queda en blanco); en la portada figura un escudo xilográfico de la Compañía de Jesús; hemos utilizado el ejemplar R/7819 de la Biblioteca Nacional de España. Ponce Cárdenas (p. XXXVIII) conjetura que la participación de Medrano en la celebración pudo extenderse a la elaboración de su programa iconológico, bajo las auspicios del padre José de Acosta, su mentor en la provincia jesuítica de Castilla.

<sup>6</sup> La *Relación* precisa que se habían colocado «tres papeles grandes con letras góticas que se podían leer de lexos» (f. 71r) sobre la primera entrada, otros tres similares en una segunda puerta y más poemas por las paredes del edificio, ubicación esta última que le tocó a la canción de Medrano.

poemas: un romance sacro dedicado a San Albano y la canción. Esta ocupa los ff. 76r-78r, cerrando la serie de los poemas ahí recogidos. Identificaremos este testimonio con la sigla V. Derivada de él y, por ello, sin valor textual, existe una copia manuscrita realizada en Valladolid al año siguiente<sup>7</sup>.

El segundo testimonio se conserva en el manuscrito autógrafo de la R.A.E., concretamente, en las pp. 71-75 de la numeración moderna. Se inserta en una sección de «Canciones varias», conforme a la ordenación del códice según la naturaleza métrico-genérica de los poemas. Lo identificaremos, como es costumbre, con la sigla A.

Por último, el tercer testimonio vuelve a ser impreso y se localiza en la sección italianizante de la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* recopilados por Miguel de Madrigal (Valladolid, Luis Sánchez, 1605), ff. 157r-158v, formando parte de una interesantísima colección de nada menos que diecinueve poemas del jesuita sevillano<sup>8</sup>. Lo identificaremos, como suele hacerse, con la sigla R.

Para proceder al estudio de las variantes que se dan entre los tres testimonios, vamos a partir del texto impreso en 1592<sup>9</sup>:

*A su Magestad Católica. Canción*

En aquestas paredes derribadas  
 reluce tu piedad, Filipo augusto,  
 con admirables rayos de clemencia,  
 más que en las fortalezas torreadas  
 que guardan de tu reyno el ceptro justo,      5  
 haziendo al africano resistencia,  
 batiendo la potencia  
 del turco, derribando por el suelo  
 las vanderas sujetas a la Luna,  
 y con justa fortuna,      10

<sup>7</sup> La conserva el códice 6001 de la Biblioteca Nacional de España, miscelánea titulada *Ramillete de flores o Colección de varias cosas curiosas*, en cuyos ff. 39-57 se copian diferentes fragmentos de la *Relación* de 1592; la canción de Medrano ocupa los ff. 54v-57 (cf. Pablo Jauralde Pou, dir., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998, vol. IV, pp. 2213 y ss.).

<sup>8</sup> De esos diecinueve poemas, tres pertenecen al cancionero de juventud: la elegía fúnebre «Si mi voz por ventura hiere el cielo», versión acéfala de «Aquí donde Pisuerga refrenando», dedicada a la muerte de Fray Luis de León (*Flor*, II, pp. 256-265; *Diversas rimas*, ed. cit., pp. 231-243; la estudia Jesús Ponce Cárdenas, «La tradición literaria en la lírica de Medrano: tres calas significativas», en *Estudios sobre Francisco de Medrano*, Málaga, Universidad, en prensa); la canción que aquí nos ocupa (*Flor*, II, pp. 265-67; *Diversas rimas*, ed. cit., 269-271); y el soneto «Sustentar pudo Atlante con firmeza» (*Flor*, II, pp. 279-280; *Diversas rimas*, ed. cit., p. 215-216); véase Juan Montero, «Las antologías poéticas en el siglo XVII: la *Flor de diversa poesía*, de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)», en Begoña López Bueno, dir., *El Canon poético del siglo XVII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 215-240 [225-227]. Jesús Ponce recuerda, en su trabajo inédito, que, además, los romancillos hexasílabos *Locos años míos* y *Muerte poderosa* figuran en la sección romanceril del libro.

<sup>9</sup> Lo transcribimos modernizando acentuación y puntuación. También hemos regularizado el uso vocálico o consonántico de *u* y *v*, así como el uso de las mayúsculas.

devida a tu christiano y justo zelo,  
colocando el sol claro de justicia  
y haziéndola también de su malicia.

En este desarmado y pobre techo,  
conservas tú, Señor, los pocos hijos 15  
que a la Iglesia quedavan en Bretaña,  
y qual otro Noé con grande pecho,  
en años tan pesados y prolixos,  
a aquesta nave das puerto en España,  
mientras que se restaña 20  
la vena de las aguas que sin freno  
parece que la anega y va tragando,  
y la tierra llevando;  
mientras descubre cielo más sereno,  
y mientras es la fuerça enflaquecida 25  
de la persecución embravecida.

Aquí, pues, las reliquias conservando  
de los fieles ingleses perseguidos,  
hazes un hecho heroico y glorioso,  
y ellos nueva esperança van cobrando, 30  
que, aunque se veen aora combatidos,  
algún día tendrán dulce reposo;  
y avrá tiempo dichoso  
quando cesse la furia del diluvio,  
y enfrenen en sus márgenes los ríos 35  
sus ímpetus y bríos,  
y dexen el color postizo rubio,  
de bravas avenidas y crecientes  
causadas con la sangre de innocentes.

Entonces con el Norte descubriendo, 40  
esta nave que agora persevera  
con tu favor en áspera tormenta,  
tomará con el mismo dulce puerto,  
y habitará la tierra inculta y fiera  
que de sí sus hijuelos auyenta; 45  
y viéndose contenta  
y llena de riquísimos despojos,  
a Dios hará un solene sacrificio  
por este beneficio,  
y tú verás delante de tus ojos 50  
cómo, para mover con sus exemplos,  
de ricos dones llenarán los templos.

Entonces, quando muestren esos cielos,  
mitigado de Dios el justo enojo

contra la gente nuestra concebido, 55  
 con pacíficos arcos paralelos  
 de color amarillo, verde y roxo,  
 y quede en leche el mar embravecido,  
 aquel reyno florido  
 bolviendo a ver su alegre primavera 60  
 no cavrá de consuelo y de contento,  
 y puesto el pensamiento  
 solo en servir al Rey de la alta esfera,  
 fixará sus insignias y estandartes  
 en plaças, muros, torres, valuartes. 65

Y mientras esto no concede el cielo  
 y la nave no tiene mar bonança,  
 con tu favor, Señor, aquí respira:  
 sus áncoras no fixas en el suelo,  
 relevadas las velas de esperança, 70  
 al mismo Dios por norte suyo mira;  
 y en él puesta la mira,  
 tiene el farol de charidad ardiendo,  
 y por acrecentar aquesta luz,  
 el nombre de Iesús 75  
 puesto en la popa va resplandeciendo,  
 y lleva con acuerdo soberano  
 por patrón esta nave a San Albano.

Perdona, rey augusto,  
 que tu favor ha hecho 80  
 no cortarse canción tan mal cortada,  
 y no será ya justo  
 usar de tu gran pecho  
 para ser ella más desmesurada,  
 aunque el ser aldeana 85  
 suele dar gusto a gente cortesana.

Pasamos ahora a enumerar las variantes con relevancia textual que se dan entre los testimonios, prescindiendo de sus peculiaridades gráficas:

- Tít. A su Magestad Católica / Canción. *V*: Al Rey D. Philippo 2º el Colegio Ánglico  
*A*: Al Rey Don Felipe Segundo, quando visitò el Colegio Ánglico de Valladolid.  
*R*
- 2 Filipo *VA*: Felipe *R*
- 4 que en *VA*: que *R*
- 11 justo *VA*: santo *R*
- 13 y *VA*: *om.* *R*
- 17 y cual otro Noé con grande pecho *VA*: y con real y generoso pecho *R*

- 22 parece que la anega y *V*: a los fieles ingleses *AR* // va *VR*: van *A*  
23 llevando *V*: anegando *AR*  
24 descubre *V*: descubren *AR*  
25 mientras *VA*: en tanto que *R*  
28 ingleses perseguidos *V*: en número pequeño *AR*  
29 haces un hecho heroico y glorioso *V*: saldrás de tus contrarios victorioso [vito-  
rioso *R*] *AR*  
30 y ellos nueva esperanza van cobrando *V*: sin que en fieras escuadras tremolando  
*AR*  
31 que aunque se ven ahora combatidos *V*: las banderas del bárbaro o isleño: *AR*  
32 algún día tendrán dulce reposo *V*: perturben de tus reinos el reposo *A*: de tu  
reino perturben el reposo *R*  
33 Y habrá *V*: Vendrá *AR*  
36 sus ímpetus y bríos *V*: sus desusados bríos *AR*  
38 de bravas avenidas *VA*: con esas avenidas *R*  
40 Entonces con el Norte descubriendo *V*: El claro norte entonces descubierto *AR*  
44 inculta *V*: dura *AR*  
45 que de sí sus hijuelos ahuyenta [ahuyenta *V*] *VA*: que sus hijos de sí tanto ahuyenta *R*  
50 y tú verás delante de tus ojos *VA*: y tú verás señor ante tus ojos *R*  
51 mover con sus ejemplos *V*: mover con los ejemplos *A*: moverse con ejemplos *R*  
52 de ricos dones llenarán los templos *V*: se visten de tus hazañas ya los templos *A*:  
de tus hazañas vestirán los templos *R* [*A* es hipermétrico, aunque quizá haya que  
interpretar que el pronombre *se* está tachado.  
55 contra la gente nuestra concebido *V*: que contra nuestra gente ha concebido *AR*  
56 los pacíficos *VA*: con pacíficos *R*  
60 volviendo a ver su alegre primavera *V*: otra vez ceñirá con su corona *AR*  
61 no cabrá de consuelo y de contento *V*: tus sienes, y serán guardas seguras *AR*  
62 y puesto el pensamiento *V*: estas tus criaturas *AR*  
63 solo en servir al Rey de la alta Esfera *V*: que pondrán por servir a tu persona *AR*  
64 fijará tus insignias y estandartes *V*: en plazas, muros, torres, baluartes *AR*  
65 en plazas, muros, torres, baluartes *V*: tus escudos, banderas y estandartes *AR*  
67 la nave *V*: esta nave *AR*  
68 señor *V*: Filipo *AR*  
70 relevadas *VA*: recogidas *R*  
72 y en él *V*: en quien *AR*  
73 farol *VA*: fanal *R*  
79-86 [om. *R*

Si desechamos los errores evidentes de *R*<sup>10</sup>, tenemos que *V A* leen contra *R* en los vv. 2, 4, 11, 13, 17, 25, 38, 45, 50, (51), 56, 70, 73 y 79-86. Por el contrario, *A R* coinciden contra *V* en los vv. 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 40, 44, (52), 55, 56, 60, 61, 62, (63), 64, 65, 67, 68 y 72. Por su lado, *V* y *R* solo coinciden contra *A* en la segunda variante del v. 22, que podría ser error de copia indistintamente en los impresos o en el ms., y que en cualquier caso tiene muy escasa entidad. Finalmente, los tres testimonios leen independientemente en los vv. 32 y 51-52. En principio, la valoración textual no se presenta difícil: se trata de variantes redaccionales que configuran tres estados o fases del poema<sup>11</sup>. En cuanto a la cronología interna de las correcciones, queda claro que *A* ocupa la posición intermedia, pues no hay lecturas suyas enfrentadas con las de *V R*, salvo el caso poco relevante del v. 22. En cuanto a los otros dos testimonios, nos inclinamos a pensar que *V* abre la secuencia y que *R* la cierra. La revisión más intensa se produce en el paso de *V* hasta *A*, con la práctica reescritura de algunos versos enteros o incluso de varios pasajes del poema, como puede apreciarse en los vv. 22-24, 28-32, 40, 45, 52 y 60-65<sup>12</sup>. El hecho no puede sorprendernos, habida cuenta de la distinta naturaleza que tienen ambos testimonios: el texto *V* como fruto de una composición seguramente apresurada, para su inserción como poesía mural en un festejo; el texto *A* como resultado de una posterior revisión con vistas a la puesta en limpio de la producción poética del autor. Así las cosas, lo que verdaderamente resulta llamativo es que dicho proceso de revisión no se detuviese en *A*, sino que, como testimonia *R*, se prolongase todavía más allá<sup>13</sup>. Claro que, como apuntábamos, es preciso probar o cuando menos hacer verosímil que Medrano sea el autor de esta nueva y última redacción. Para ello nos detendremos brevemente en algunos de tales cambios.

La mayoría de ellos consisten en mínimos, pero pertinentes y eficaces, retoques léxicos, como puede comprobarse en los vv. 11, 25 y 73. En el v. 11, por ejemplo, la variante de *R* evita la repetición de *justo*, adjetivo que ya figura en los vv. 5 y 10. En el v. 25, la sustitución de *mientras* por *en tanto* que suprime una molesta repetición, que además lastraba el verso desde el punto de vista prosódico<sup>14</sup>. En el v. 73, *fanal* era voz menos frecuente que *farol* en contexto marítimo y aporta una potente resonancia

<sup>10</sup> Los tiene en los vv. 4, 13, 38, 52 y 63.

<sup>11</sup> Por su misma naturaleza, esto se puede aceptar sin más para los testimonios *V* y *A*, pero deberá ser probado en el caso de *R*. Lo intentamos más abajo.

<sup>12</sup> En algún caso se aprecian los encadenamientos de variantes, característicos de las revisiones autoriales. Así, la corrección *fieles ingleses* en el v. 22 de *A* acarrea la supresión del sustantivo en el v. 28. O la pérdida de *anega* en el v. 22 de *A* da pie a la introducción de *anegando* en el v. 23.

<sup>13</sup> A falta de un análisis más detenido, creemos que esta afirmación podría valer también para los otros dos poemas juveniles transmitidos por *R* (véase *supra* la n. 8).

<sup>14</sup> Por el contrario, en el v. 70, el cambio de *relevadas* por *recogidas* tiene una justificación menos clara, ya que sustituye con una expresión usual otra que no lo es y que, además, tiene el refuerzo de la aliteración; podría tratarse, por tanto, de una trivialización de *R*.



fónica con *caridad*. En otros casos, las variantes afectan a un trecho mayor de texto, como puede verse en los vv. 17, 32, 45, 50-52 y 79-86, en los que se comprueba que *R* mejora los otros dos testimonios<sup>15</sup>. Así, en el v. 17 aporta *R* una lección más lograda tanto en lo prosódico como en lo conceptual; en el v. 45 el reajuste evita la indeseable secuencia fónica que hay en «que de *sí sus hijuelos*», aun a costa de perder el diminutivo con valor patético; la nueva redacción de los vv. 50-52 enlaza, en fin, con la del v. 17 al resaltar el papel del rey, al tiempo que resuelve la apelación a la real persona con un tratamiento verbal más adecuado. Este último pasaje es interesante, además, porque en él se documentan tres redacciones distintas que van mejorando hasta culminar en *R*.

### La práctica del aprendizaje poético

El análisis hasta aquí realizado debe ser completado y matizado, sin embargo, tomando en consideración un hecho que hemos dejado de lado en aras de la claridad expositiva. Y es que la canción de Medrano tiene un modelo directo perfectamente reconocible y del que llega a tomar incluso versos completos de manera literal. Se trata de la canción *A la nave de la Iglesia* de Bartolomé L. de Argensola, compuesta con motivo de la batalla de Lepanto, esto es, unos veinte años antes<sup>16</sup>. Estamos, por tanto, ante un caso similar al ya conocido que afecta a la *ode IV* del sevillano (*A Filipo III entrando en Salamanca*), composición de 1600 que se nutre de unos veinte versos de la canción que Agustín de Tejada Páez dedicó a Felipe II con motivo de la expedición de la Invencible («Tú que en lo hondo del heroico pecho»)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> El último de esos cambios supone la supresión en *R* del prescindible envío o *commiato* de la canción, que ciertamente tenía una redacción poco afortunada.

<sup>16</sup> *Rimas de Lupericio y Bartolomé L. de Argensola*, ed. José M. Bleuca, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1950-1951, vol. II, pp. 282-287, con noticias sobre su difusión manuscrita antes de imprimirse en las *Rimas* de 1634. Vid. también José López de Toro, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de la Marina, 1950, pp. 253-255. Sobre las relaciones literarias y personales entre los Argensola y los poetas sevillanos, *vid.* las noticias reunidas por B. López Bueno, «El *cancionero* de Fonseca...», cit., pp. 254-257; reveladora es también la mención que les dedica Venegas de Saavedra, el autor de *Los remedios de amor*, en una carta de 1604 que finalmente se imprimió entre los preliminares de la edición de Palermo (*vid.* ahora la ed. de los *Remedios* al cuidado de Francisco Socas, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 13-15).

<sup>17</sup> Del poema de Tejada se conocen dos versiones, una contenida en la *Poética silva* y otra, ligeramente revisada, que se imprimió en las *Flores* de Espinosa; ahora puede leerse en Agustín de Tejada Páez, *Obras poéticas*, ed. José Lara Garrido y María Dolores Martos, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011, pp. 171-178. La relación entre ambas composiciones queda señalada por D. Alonso y S. Reckert, ob. cit., II, pp. 66-67, a quienes fue comunicada por Agustín del Campo. Un estudio contrastivo entre las dos propone ahora José I. Díez Fernández, «Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano», *Bulletin Hispanique*, 112, 2 (2010), pp. 553-585. Como se recordará, Medrano dedicó al mismo tema (la visita regia a Salamanca en junio de 1600) tres composiciones: los sonetos VIII y IX, más la citada oda IV; ciertamente estaban destinadas a la presentación pública durante el evento y acaso también a una relación de la fiesta hoy desconocida, si es que llegó a imprimirse. Viene al caso recordar que las tres están impresas consecutivamente en la *Segunda parte del Romancero General*, pp. 302 y ss. Por cierto, que el soneto VIII («Borde Tormes de perlas sus orillas») también se ha demostrado que calca un poema preexistente, el soneto gongorino «Raya, dorado sol, orna y colora» (D. Alonso y S. Reckert, ob. cit., II, p. 59).



La canción de Bartolomé Leonardo es más extensa que la de Medrano, ya que está formada por 138 versos repartidos en diez estancias de trece más un envío de ocho, siempre con el mismo esquema métrico que luego adopta la de Medrano. Su argumentación es sencilla: el arca de Noé («verdadero Deucalión», v. 45) es *figura* (v. 63) de la nave de la Iglesia militante en el presente, nave que tiene en España el puerto donde aprestarse para nuevas y más arriesgadas empresas con el auxilio del Espíritu Santo (estancias 5 a 9). Finalmente, el vate se sorprende y exalta ante la visión de la flota en la que los soldados cristianos (y a la vez *fieles argonautas*, v. 129) ponen rumbo a Oriente, «a vencer obligados / o morir por vengar el postrer godó»; todo ello bajo el mando de D. Juan de Austria, el «David nuevo» (v. 131).

Medrano, por su parte, inscribe su canción en un paradigma histórico-figurativo similar: el Colegio Anglico es el arca en que Felipe II («qual otro Noé», v. 17 de la redacción *V*) recoge a los pocos supervivientes de la tormenta herética en Inglaterra<sup>18</sup>; mientras esta amaina, la nave encuentra reparo en el puerto español, desde donde podrá zarpar luego para devolver la verdadera fe a su tierra natal, vaticinio que en los vv. 59-65 de la redacción *AR* incluye la coronación de Felipe como rey de la isla, con el favor de los seminaristas ahora acogidos en San Albano; con una diferencia, claro: mientras Argensola vaticina *ex eventu*, Medrano lo hace, en cambio, plegándose a lo que la función celebratoria y propagandística del poema le impone, y alentado quizá por el fracaso de la expedición inglesa de 1589 (la *Contraarmada*), que volvió a dar esperanzas a los españoles de salir victoriosos en su conflicto con Inglaterra.

Los pasajes que confirman la dependencia entre las dos canciones son numerosos. Citamos aquí los más relevantes<sup>19</sup>:

Medrano	Argensola
En este desarmado y pobre techo, conservas tú, Señor, los pocos hijos que a la Iglesia quedavan en Bretaña (14-16)	baxo el humilde techo... (55) ...aquellos pocos hijos que a la naturaleza le quedavan (18-19)
Aquí pues, las reliquias conservando (27)	las amadas reliquias conservase (3)
sin que en fieras escuadras tremolando (30 <i>AR</i> )	sin que fieras escuadras, tremolando (56)
quando cesse la furia del diluvio y enfrenen en sus márgenes los ríos sus ímpetus y bríos (34-36)	...cesava ya el dilubio i en las antiguas márgenes los ríos enfrenavan sus bríos (21-23)

<sup>18</sup> Según consta en la *Relación* (ff. 59-60), el motivo del arca de Noé y su victoria sobre el diluvio estaba presente en uno de los jeroglíficos ideados para la visita real, como figuración del triunfo de los católicos ingleses sobre la persecución herética.

<sup>19</sup> Pero también resulta significativa la reutilización por Medrano de ciertos vocablos en posición de rima: *prolijos - hijos* (15 y 18 en ambos poemas, pero con el orden cambiado); *reposo* (32 y 58), rimando en Medrano con *glorioso* y *dichoso*, y en Argensola con *gozoso* y *proceloso*; la archiconsabida de *despojos - ojos* (47 y 50; 114-115), también con inversión del orden; finalmente, *ejemplos - templos* (51-52 y 116-117), que Argensola emplea en singular.

esta nave que agora persevera  
con tu favor en áspera tormenta (41-42)

y viéndose contenta  
y llena de riquísimos despojos (46-47)

mitigado de Dios el justo enojo (54)

con pacíficos arcos paralelos  
de color amarillo, verde y roxo (56-57)

y la naue no tiene mar bonança,  
con tu favor, Señor, aquí respira (67-68)

releuadas las velas de esperança,  
al mismo Dios por norte suyo mira (70-71)

tiene el farol de charidad ardiendo (73)  
tiene el fanal de charidad ardiendo (73 *A R*)

el nombre de Iesús  
puesto en la popa va resplandeciendo (75-76)

la santa navezilla, i en más fiera  
tormenta persevera (61-62)

Ella, rica i contenta (85)  
cargada de despojos... (69)

que ha mitigado Dios el justo enojo (47)

los arcos paralelos  
de azul i verde, de amarillo i rojo (49-50)

...en mar bonanza (90)  
al favorable soplo que respira (89)

relevando las velas de esperanza (91)  
al mismo Dios por proprio norte mira (86)

Lleva el fanal de caridad ardiendo (87)

...en cuya popa  
pintada va la venedora muerte (79-80)

Relación que se comenta por sí sola y a la que hay que sumar el notorio paralelismo entre los versos iniciales de Medrano y los de otra canción de Bartolomé Leonardo, la que dedicó *Al rey don Felipe segundo, nuestro señor, en la canonización de san Diego*<sup>20</sup>:

En aquestas paredes derribadas  
reluce tu piedad, Filipo agosto,  
con admirables rayos de clemencia,  
más que en las fortalezas torreadas  
que guardan de tu reyno el ceptro justo (1-5)

En estas santas ceremonias pías,  
adonde tu piedad, Filipo agosto  
con admirables rayos resplandeze,  
verás cómo, dexando el cetro justo (1-4)

Queda claro, a la vista de tales similitudes, que Medrano ha llevado a cabo en su canción una labor de imitación tan apegada a su(s) modelo(s), que por momentos bordea o cae en el plagio. Actitud chocante, sin duda, pero que ya no resulta sorprendente, habida cuenta de que es una práctica que se ha demostrado recurrente en los pocos poemas de circunstancias que compuso. Si cabe, este caso tiene el atenuante añadido de que la canción se inscribe en el marco de una actividad literaria concebida por su autor como de aprendizaje. Ahora bien, lo que sí llama la atención es que en el proceso textual antes descrito haya variantes de *A* y/o *M* que introducen lecciones más próximas al texto de Argensola que las que aparecían en *R*. En principio, cabría

<sup>20</sup> Ed. cit., I, pp. 172-176. El poema tuvo abundante difusión manuscrita y se imprimió en las *Flores* de Espinosa.

esperar que el proceso de revisiones sirviese para alejarse del modelo de partida, y no al contrario. Pero no es eso, insistimos, lo que ocurre en este caso, como puede comprobarse al menos en dos *loci*: los vv. 30 y 73. De estos, destaca el primero, ya que consiste en la sustitución de un verso propio por otro que es el calco de uno ajeno. Esta contradicción de la lógica textual frecuente en las correcciones autoriales nos lleva a concluir que Medrano nunca dejó de ver su poema como lo que realmente es: un ejercicio de imitación y aprendizaje, al que se aplicó por un tiempo que no es fácil precisar en y después de 1592. Lo que es innegable, en cualquier caso, es que lo hizo con bastante empeño, tanto que llegó a elaborar, que sepamos, hasta tres redacciones del mismo.

En ese ejercicio, Argensola le ofrece, como hemos visto, el molde genérico y métrico, el esquema argumental y no pocos préstamos verbales<sup>21</sup>. La cuestión del género, por su parte, podría recibir un tratamiento algo más amplio, que dejamos para otra ocasión. Por esta vez nos limitaremos a recordar que las dos canciones, la de Argensola y la de Medrano, se encuadran, como ha señalado Jesús Ponce para la segunda, en una tradición poética bien reconocible:

La fusión del énfasis propio del epinicio pindárico con los cauces vernáculos de la canción petrarquista generó en nuestras letras el molde híbrido de la *canción heroica* o *canción real*, ejemplarmente representado por los versos herrerianos *A la victoria de Lepanto* o por la canción gongorina *A la armada que fue a Inglaterra*.<sup>22</sup>

Sabemos que la aportación de Medrano a dicha tradición fue doble: la canción que aquí tratamos, y la ya citada *A Filipo III entrando en Salamanca*, recogida como oda IV en la edición de Palermo. Llama la atención que estos dos poemas, tan similares por su carácter ocasional y por practicar (más descaradamente, es verdad, el primero que el segundo) una lábil imitación rayana en el plagio, hayan tenido tan diferente destino editorial. Y en particular este es buen momento para subrayar que lo que nació como canción a la sombra de Herrera o Góngora (y también B. L. de Argensola y A. de Tejada Páez) pudo terminar como *ode* (por muy *bárbara* que la considerasen Alonso y Reckert<sup>23</sup>) en el libro poético de Medrano. Tenemos ahí un tránsito que, al

<sup>21</sup> Quizá haya también algunos ecos de la lectura de Fray Luis. Así parecen indicarlo expresiones como *fortalezas torreadas* (v. 4) o *la alta esfera* (v. 63), e incluso alguna rima, como la de *beneficio* con *sacrificio*. Aunque se trate de una consonancia bastante previsible, el hecho es que Fray Luis la emplea un par de veces en sus traducciones, tanto de Horacio como de los *Salmos* (véase su *Poesía completa*, ed. José M. Blecua, Madrid, Gredos, 1990, pp. 429 y 527). En cuanto a las expresiones citadas, la primera recuerda los *muros torreados* en la traducción luisiana de la oda *Inclusam Danaem* (ed. cit., p. 422), si bien es verdad que el adjetivo se usa con relativa frecuencia en el romancero. La segunda, por su lado, remite a *la más alta esfera*, que es sintagma de claro cuño luisiano en sus poemas originales (cf. ed. cit., pp. 162, 164 y 183).

<sup>22</sup> Ed. cit., p. LVIII.

<sup>23</sup> Op. cit., I, p. 232. El mismo calificativo dedican a la XVI y a la XXX.

margen de otras consideraciones, asume en la práctica la indiferenciación genérica entre oda y canción que había establecido Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso<sup>24</sup>. Una evidencia más de la variedad de tramas que se entrecruzan en el despliegue de la poesía española entre 1570 y los primeros años del XVII.

---

<sup>24</sup> Vid. al respecto B. López Bueno «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», en B. López Bueno, dir., *La oda (II Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad-Grupo P.A.S.O., 1993, pp. 175-214, especialmente pp. 200-206 («La indiferenciación genérica herreriana») y p. 214 (con breve alusión a la ode IV de Medrano); trabajo que ha de complementarse con este otro, de la misma autora: «De poesía lírica y poesía mélica: Sobre el género canción en Fernando de Herrera», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, pp. 721-738.