

TESIS DOCTORAL

**LA OBRA POÉTICA DE ENRIQUE VACA DE ALFARO:
EDICIÓN Y ESTUDIO DE LA *LIRA DE MELPÓMENE***

M^a ÁNGELES GARRIDO BERLANGA

DIRECTOR: DR. JUAN MONTERO DELGADO

DPTO. DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2016

RESUMEN:

**LA OBRA POÉTICA DE ENRIQUE VACA DE ALFARO:
EDICIÓN Y ESTUDIO DE LA *LIRA DE MELPÓMENE***

M^a Ángeles Garrido Berlanga
Universidad de Sevilla

La presente investigación parte del estudio de la vida del escritor cordobés Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685) en relación con su contexto familiar y su perfil como doctor en medicina y docto en letras. Para ello se realiza una revisión de los datos y se aportan nuevas fuentes documentales procedentes de diversos archivos.

Con el propósito de poner en orden su producción escrita, se procede a una catalogación anotada de su obra, tanto en verso como en prosa, en la que se recopilan los impresos, manuscritos, ediciones históricas y modernas que se conocen, aportando las referencias bibliográficas y la localización de los ejemplares en cada caso.

A la edición de la *Lira de Melpómene* (1666), objetivo principal de esta investigación, le antecede un estudio que se abre con el análisis de la historia textual de la obra, en el que, además de describirla bibliográficamente y analizar los ejemplares existentes de ella, se explican las circunstancias que determinaron su publicación. Tras esto, se examinan los numerosos paratextos insertos en el volumen, con vistas a trazar la imagen que transmiten del autor. A continuación, se aborda la disposición, el género y estilo de las dos partes en las que se articula la obra: «El Acteón, poema trágico en liras» y los «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos». El estudio se cierra con la identificación de las obras citadas en el volumen en correspondencia con los datos que poseemos de la biblioteca de su autor.

Por último, se editan como anexos un conjunto de composiciones poéticas, algunas de ellas hasta ahora inéditas, y se reproducen dos textos en latín desconocidos hasta este momento: un epigrama y el epitafio de Enrique Vaca, escrito por él mismo.

ABSTRACT:

**THE POETIC WORKS OF ENRIQUE VACA DE ALFARO:
EDITING AND STUDY OF THE *LIRA DE MELPÓMENE*.**

M^a Ángeles Garrido Berlanga
University of Seville

The following research deals with the study of the Andalusian writer's life Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685) taking into account his family context and his profile as a doctor in medicine and literacy. This implies a review of the data as well as new documentary sources from various documents.

With the objective of putting his written production in order, we enclose an registered documentation of his work, both in verse and prose, in which there is a compilation of his knowledgeable printed material, manuscripts, historical and modern editions, providing the bibliographical references and the location of the copies in each case.

The edition of the *Lira Melpomene* (1666), being the main objective of this research, precedes a study which analysis the textual history of the work. In addition, it is described bibliographically and analyzed the existing copies of it as well as explaining the circumstances of its publication. After this, the many paratexts inserted in the volume are discussed which correspond with the image conveyed by the author. It is followed by the organization, the genre and style of the two parts in which the work is articulated: «El Acteón, poema trágico en liras» and «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos». The study concludes with the identification of the works cited in volume connected to the data we have from the library of the author.

Finally, a set of poetic compositions are published as appendices. Some of them never exhibited before, and two unknown Latin texts until now being reproduced: an epigram and epitaph of Enrique Vaca de Alfaro, written by himself.

Índice

Agradecimientos.....	11
Introducción.....	13

PARTE I. VIDA Y OBRA DE ENRIQUE VACA DE ALFARO

1. Biografía

1.1 La familia de Enrique Vaca de Alfaro.....	21
1.1.1 Los Alfaro: entre plumas, pinceles y alquitaras	
1.1.2 Los Gámez Cabrera: entre libros, antiguallas y cíngulos	
1.2 Enrique Vaca de Alfaro y Gámez.....	66
1.2.1 El doctor en medicina	
1.2.2 El docto en letras	

2. Catálogo bibliográfico anotado.

2.1 Introducción.....	109
2.2 Obra en verso.....	116
2.2.1 <i>Obras poéticas</i>	
2.2.2 <i>Festejos del Pindo</i>	
2.2.3 <i>Lira de Melpómene</i>	
2.2.4 <i>Poema heroico</i>	
2.2.5 Otras composiciones	
2.2.5.1 Impresas	
2.2.5.2 Manuscritas	

2.3 Obra en prosa.....	150
2.3.1 <i>Relación de las fiestas</i>	
2.3.2 <i>Rabbi Moysis</i>	
2.3.3 <i>Historia de la aparición [...] de Nuestra Señora de la Fuensanta</i>	
2.3.4 <i>Vida y martirio de santa Marina de Aguas Santas</i>	
2.3.5 Otras composiciones	
2.3.5.1 Impresas	
2.3.5.2 Manuscritas	

PARTE II. *LIRA DE MELPÓMENE*: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

1. Estudio de la *Lira de Melpómene*.

1.1 Historia textual.....	201
1.1.1 Descripción bibliográfica	
1.1.2 Análisis de los ejemplares	
1.1.3 De la composición a la publicación	
1.2 Paratextos e imagen autorial.....	241
1.3 <i>Dispositio</i> , género y estilo.....	269
1.3.1 «El Acteón»	
1.3.1.1 El tema de Acteón en la poesía española áurea	
1.3.1.2 «Poema trágico en liras»: la cuestión del género	
1.3.1.3 Estructura y lengua poética	
1.3.2 «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos»	

1.4 Lecturas y libros.....	353
----------------------------	-----

2. Edición de la *Lira de Melpómene*

2.1 Criterios de la presente edición.....	371
---	-----

2.2 Edición.....	373
------------------	-----

2.3 Aparato de variantes.....	520
-------------------------------	-----

2.4 Índices.....	523
------------------	-----

PARTE III. CONCLUSIONES, ANEXOS Y BIBLIOGRAFIA

1. Conclusiones/Conclusions.....	532
---	------------

2. Anexos

2.1 Composiciones poéticas.....	544
---------------------------------	-----

2.1.1 Liras en la *Descripción panegírica* (1661)

2.1.2 Décimas en *La Montaña de los Ángeles* (1674)

2.1.3 Soneto acróstico en *La Montaña de los Ángeles* (1674)

2.1.4 Soneto a la muerte del obispo Alarcón (1675)

2.1.5 Loa inédita (1671?)

2.2 Reproducciones.....	566
-------------------------	-----

2.2.1. Epigrama *Al primero asunto del certamen poético...* (1661)

2.2.2. Epitafio de Enrique Vaca de Alfaro compuesto por él mismo

3. Bibliografía

3.1 Bibliografía primaria.....571

3.2 Bibliografía específica sobre el autor y su obra.....578

3.3 Bibliografía general.....582

Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral existe gracias a la confianza, paciencia e inmensurable sabiduría de, como diría Enrique Vaca de Alfaro, tres «varones ilustres»: Pedro Ruiz Pérez, Juan Montero Delgado y Jaime Galbarro García. Ellos han sido y son para mí más que maestro, director de tesis y compañero: ejemplo, guía y modelo en la investigación, en la docencia y en la vida.

Asimismo, deseo manifestar mi gratitud hacia el resto de los miembros que integran la gran familia que constituye el Grupo de Poesía del Siglo de Oro (PASO) a los cuales admiro profundamente y, en especial, a la cabeza y progenitora de este grupo, Begoña López Bueno, por su cariño y generosidad conmigo; a Isabel Román y Mercedes Comellas, por el apoyo, el amor y la verdad que me ofrendan; a Francisco Escobar, por sus sabios consejos y pura amistad; a M^aJosé Osuna, por su afecto; a Cipriano López, por su ayuda; a Iván García, por su comprensión y aliento; a Valentín Núñez y José Manuel Rico, por la fuerza y la alegría que me brindan; a Ángel Estévez, por sus enseñanzas y su simpatía; a Ignacio García Aguilar, por tentarme siempre para que mejore; a Cristina Moya, por el entusiasmo y la pasión que me contagia; y a mi compañero Carlos Collantes, por serlo, por la complicidad y la ilusión que compartimos.

Quiero reconocer aquí, además, mi agradecimiento a los profesores que han tutorizado mis estancias en el extranjero: Mercedes Blanco, de la Universidad de Paris-Sorbonne y Javier Jiménez Belmonte, de la Universidad de Fordham. Igualmente, agradezco la inestimable colaboración del profesor José Solís, de la Universidad de Sevilla, como experto en latín y la del profesor Ángel María García, de la Universidad de Londres, como estudioso de Enrique Vaca de Alfaro.

Igualmente, me gustaría agradecer el aprecio y la cordialidad que he recibido de todos los profesores del Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla y, en concreto, de Piedad Bolaños, Marta Palenque y Jacobo Cortines. Del mismo modo, hago extensivo el agradecimiento al personal de esta Facultad a la que siento como mi casa. Gracias a las secretarías Ángela Rodríguez y Encarni Moreno por la amabilidad y la ternura con la que me agasajan; a M^a Luisa Gálvez por su humanidad, serenidad y cariño; a los auxiliares de conserjería y, en particular, a Carmen Rodríguez y a Julián Cosano por el tiempo, las risas y el abrigo que me proporcionan; a los bibliotecarios del área de Humanidades y, en concreto, a Victoria Muñoz, Pilar Centella, Purificación Mallén, M^a Luisa Hurtado, Covadonga Lucio-Villegas y a los biblio-becarios de la Biblioteca de Literatura Española: Manuel Isorna, Araceli Giráldez, Carmen Utrera, Elena Alonso, Ángela Lora y Mercedes Herrera por el auxilio, el ánimo y todo lo aprendido.

Por último, siempre estaré en deuda con mi familia y amigos, quienes me han padecido. Gracias a Diego Belmonte, Cristina Ávila, Ángela Rico, Begoña López, Diego Luna, Gabriela Montero, Israel Ordóñez, Yoana Berlanga e Isabel Galisteo por ser mis compañeros infatigables en esta travesía y tenderme la mano en todo momento. Gracias a mis padres, Miguel Garrido y Ángela Berlanga; a mi hermano, Miguel Garrido; a mi cuñada, Miriam Osuna; a mi abuela, Concepción Jiménez; a mis tías Conchi, María, Rosalía y Manoli Berlanga; a mis primas, principalmente a Inmaculada Estrada; a mis suegros, Rafael Jiménez y Josefina Jiménez; a mi cuñado, Rafa Jiménez; y a mi perra Cuki por escucharme, cuidarme y quererme; y a mi marido, José Antonio Jiménez, gracias por curarme, amarme, estar a mi lado y ser mi aliciente. Sabed que esto es mérito vuestro.

Introducción

En Córdoba, en la década de 1660, cuando los únicos versos que salían de las prensas eran los de los villancicos que se cantaban en la catedral en la víspera de Navidad o los que se componían con ocasión de cualquier otra circunstancia festiva, las ediciones poéticas del doctor Enrique Vaca de Alfaro constituyeron una verdadera excepción. Su primera obra, publicada en 1661, tuvo el ditirámico título de *Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro escritas a ocho asuntos del certamen que el real convento de san Agustín de Córdoba celebró a la canonización de santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia, sábado 22 de mayo de 1660*, lo cual contrasta con su formato, un pliego de doce hojas, y su contenido; la segunda, rotulada *Festejos del Pindo, sonoros concertos de Helicón, suaves ritmos del Castalio, sagradas ejercitaciones de la musa Calíope, poema heroico y aclamación poética en que se describe la solemnísimas y majestuosa fiesta que se celebró en loor de la Purísima Concepción de María santísima, madre de Dios, reina de los ángeles y señora nuestra en la iglesia parroquial de Santa Marina de Córdoba*, fue impresa un año después, en 1662, y constituye un impreso mayor que el anterior, de 30 hojas, en el que el autor describe la celebración que, en honor de la Inmaculada Concepción de María, se celebró en Córdoba el 23 de abril de 1662; cuatro años después, publica su primer y único volumen lírico de autor, el que editamos en este trabajo de investigación, la *Lira de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos oye atento el doctor don Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*; por último, en 1669, edita su última obra poética, el *Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros que la nobilísima ciudad de Córdoba celebró en nueve de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y nueve*, un pliego poético de catorce hojas en el que refiere la fiesta de toros que se celebró en Córdoba para rendir culto a la virgen de la Fuensanta. Estas publicaciones hacen que Enrique Vaca sea el poeta que más libros de poesía dio a la imprenta a lo largo de todo el siglo XVII en

Córdoba.¹ No obstante, el autor no se limitó a editar poesía y también publicó en la década de 1660 y en la de 1670 obras en prosa, biográficas (el *Rabbi Moisés*); devotas (la *Historia de la aparición [...] de Nuestra Señora de la Fuensanta*) o hagiográficas (la *Vida y martirio de santa Marina de Aguas Santas*).

De todas las publicaciones de Enrique Vaca, la que por su carácter y contenido necesitó una mayor justificación es la *Lira de Melpómene*. Su autor, consciente de la excepción que supone editar un volumen lírico profano, se afana en justificar su actividad poética y la publicación de sus versos por medio de un abultado aparato paratextual, en el que se defiende la función terapéutica de la poesía y, por tanto, también del poeta. Por esta causa, el autor concibe su obra como un alexifármaco² y coloca en su centro un epilío moral al que titula «El Acteón, poema trágico en liras», en el que, por medio del mito de Acteón y Diana, previene contra la lascivia y alecciona sobre el modo honesto con el que se debe mirar a las mujeres. Acompaña a este poema una serie de «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos» en los que Enrique Vaca, bien recrea tópicos clásicos sobre temas filosóficos o ascéticos cargados de hondura moral e intención edificante; bien, a través de la sátira, amonesta sobre vicios o faltas; bien, realiza una alabanza encomiástica de cordobeses ilustres con los que mantiene lazos de parentela o con los que

¹ Vid. José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900; Rafael Ramírez Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922; y Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008, p. 126; Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008, p. 126.

² Vid. Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como fármaco», Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), en *Hilaré tu memoria entre las gentes»: Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, eds. , Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, v. II, pp. 275-291, p. 281.

algún miembro de su familia ha mantenido relación, como es el caso de Luis de Góngora. De todos ellos destaca las virtudes artísticas o eruditas por las que sobresalen.

Pero más allá de este honorable objetivo, la *Lira de Melpómene* nace y obedece a otros intereses relacionados, no tanto con el empleo eutrapélico del ocio y de la poesía surgida de ese ocio, como con la imagen que el autor procura legar de sí mismo por medio de su obra, en la que es canonizado como doctor y como docto por su grupo de iguales, quienes le tributan los aplausos y alabanzas necesarias para autorizarlo tanto a él como a su obra, pero de los que se distingue por medio de la publicación de este poemario de tono moral y estilo culto que, aunque sigue la línea de la poesía practicada por Luis de Góngora, se aproxima más al clasicismo.

Analizar las coordenadas vitales del autor en relación con su contexto social e interpersonal y estudiar su obra tanto en prosa como en verso, así como editar y profundizar en el estudio de la *Lira de Melpómene* no es una labor de arqueología filológica, sino, más bien, un ejercicio de honradez histórica y literaria que nos sirve para conocer: qué motivos llevan a un autor como Enrique Vaca de Alfaro, asentado de pleno como médico, a acudir a la imprenta a publicar sus obras, a pesar de que estas no versan sobre la materia de la que es profesional; qué función desempeña la poesía escrita y publicada por él, para qué fines la utiliza y qué estatus tiene; y, por último, cuál es la realidad histórica y literaria en Córdoba durante el periodo en el que este autor desarrolló su producción editorial y manuscrita, realidad poco conocida y eclipsada por la gloria y esplendor del Barroco.

PARTE I

**VIDA Y OBRA
DE ENRIQUE VACA DE ALFARO**

1. Biografía

1.1 La familia de Enrique Vaca de Alfaro

Enrique Vaca de Alfaro, bautizado en Córdoba el 5 de febrero de 1635, fue hijo de Francisco de Alfaro y Melchora de los Reyes Cabrera, ambos de distinguidas familias.¹

Así comienza Ramírez de las Casas-Deza la *Genealogía de Enrique Vaca de Alfaro*, dejando patente, desde el primer momento, el linaje ilustre de su biografiado. Para percibir la centralidad de la familia en el entramado social del Antiguo Régimen nos será de utilidad conocer lo que, para Covarrubias, significa «familia»:

En común significación vale por la gente que un señor sustenta dentro de su casa, de donde tomó el nombre de padre de familias [...]. Pero ya no solo debajo de este nombre se comprenden los hijos, pero también los padres y abuelos y los demás ascendientes del linaje [...] ni más ni menos a los vivos, que son de la misma casa y descendencia, que por otro nombre decimos parentela.²

La familia es, por tanto, una institución social que asume una gran pluralidad de funciones para satisfacer las necesidades de tipo económico, social, biológico y afectivo. Los historiadores han identificado a la familia como cédula básica de la organización de la sociedad, de la producción económica y de la reproducción biológica y social; como núcleo transmisor y reproductor de cultura, valores e ideas; o como unidad básica del sistema político, fiscal y religioso.³ Esta cédula básica se inserta como grupo

¹ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, I. *Genealogía de Enrique Vaca de Alfaro*, Biblioteca Provincial de Córdoba, Legajo 17, n° 122, ff. 387-390, f. 387 y «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», *Semanario pintoresco español*, Madrid, 45 (1841), pp. 357-358, p. 357.

² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Iberoamericana-Franckfurt am Main-Vervuert, 2006.

³ *Vid.* Enrique Soria Mesa y Raúl Molina Recio (ed.), *Las élites en la época moderna: la Monarquía Española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. II: Familia y redes

doméstico en «un entramado social más o menos amplio y su economía se inscribe en unos intercambios de servicios, prestaciones y contrapartidas con parientes, amigos, vecinos y patronos o clientes. El buen funcionamiento de estas relaciones no era algo ajeno a la familia, sino un alimento esencial de su economía doméstica en la medida en que dichos vínculos aseguraban intercambios de bienes y servicios, procuraban solidaridades y ayuda en las necesidades y sustentaban su identidad, posición y capital social».⁴

En lo que respecta a Enrique Vaca de Alfaro, es imprescindible conocer sus relaciones de parentesco para entender sus coordenadas vitales. Tanto los integrantes de su familia paterna, «los Alfaro», como los de la materna, «los Cabrera», son miembros de la «aristocracia urbana» y representan a la «nueva nobleza» que alcanza su apogeo en la Edad Moderna, pues como afirma James Casey: «este periodo es una etapa de absoluto predominio de la aristocracia feudal que sentará los cimientos de la burguesía».⁵

sociales; James Casey y Juan Hernández Franco (coord.), *Familia, parentesco y linaje: Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

⁴ José María Imicóz Beunza, «Familia y redes sociales en la España Moderna», en Francisco Javier Lorenzo Pinar (coord.), *Familia en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 135-186, p. 135. *Vid.* sobre ello: Eric Wolf, «Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas», en M. Banton (ed.), *La antropología social de las sociedades complejas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 19-39; Francisco Chacón Jiménez, «Hacia una nueva definición de la estructura social en la España del Antiguo Régimen a través de la familia y las relaciones de parentesco», *Historia social*, 21 (1995), pp. 75-104; A. Rodríguez Sánchez, «Métodos de evaluación de las estrategias familiares en el Antiguo Régimen» en, VV. AA., *Fuentes y Métodos de la Historia Local*, Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1991, pp. 141-153; L. Ferrer Alós, «Notas sobre el uso de la familia y la reproducción social», *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, 13-1 (1995), pp. 11-27; L. Garrido Medina y E. Gil Calvo (eds.), *Estrategias familiares*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

⁵ James Casey, *España en la Edad Moderna: una historia social*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 102.

Los miembros de la familia de Enrique Vaca son, como él, «profesionales», es decir, desempeñan una profesión por la que perciben un sustento pecuniario. Entre los Alfaros encontramos a médicos, boticarios, notarios, etc., y entre los Cabrera a clérigos, beneficiados, etc. Esta nueva clase procurará imponer una serie de valores como la riqueza, el mérito personal y la formación que estarán llamados a convertirse, con el tiempo, en los valores hegemónicos de la sociedad.

La obsesión de esta aristocracia urbana es la de la destacar sobre el resto; el individuo barroco es exhibicionista por excelencia, le preocupa obrar con singularidad, es decir, distinguirse como manera de promocionarse. Unido al crecimiento de la nobleza, se encuentra el aumento de las ansias por diferenciarse, es decir, de pasar «de noble a notable».⁶

Lo tradicional para alcanzar no solo el nombre, sino también el *ethos* nobiliario es seguir un *cursus honorum* consistente, en primer lugar, en la demostración —en ocasiones, fabulada— del servicio de los miembros del linaje a la corona que, en bastantes casos, como en el de «los Alfaros», se remonta a la época de la Reconquista. Enrique Vaca no escatima esfuerzos en rastrear sus raíces y dejar pruebas de su origen noble, para lo cual se esmera en estudiar la historia de sus apellidos y en confeccionar su árbol genealógico paterno y materno, dejando constancia de esto en varios manuscritos.⁷ En segundo lugar, es necesario para perseguir el *cursus honorum* el mantenimiento de una adecuada red de amistades, relaciones de parentesco preferentes, casamiento con hijos de otra casa de igual o superior posición social, como el que se efectuó entre los progenitores de Enrique Vaca, o incluso relaciones de

⁶ Sebastián Molina Puche, «De noble a notable: las distintas vías de acceso a la élite en Castilla (siglos XVI-XIX)» en Enrique Soria Mesa, Juan Jesús Bravo Caro y José Miguel Delgado Barrado (coord.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. III: Economía y poder, pp. 223-230.

⁷ Enrique Vaca de Alfaro, *Papeles que tocan al apellido Alfaro*, en *Papeles relativos a Córdoba*, Biblioteca Colombina de Sevilla, 57-6-14, ff. 109v.-123v.

patronazgo que ayuden a elevarse hacia altos oficios de la administración real. En este contexto, la cultura se alza como el motor de promoción ideal para hacer valer los méritos adquiridos y alcanzados, así como la herramienta que favorecerá el mecenazgo y ascendencia social. De ahí que, últimamente, los conceptos de «nueva nobleza» y «nueva cultura urbana» hayan sido objeto de varios estudios.⁸

En el curso de la transformación histórica de una sociedad estructurada de manera jerárquica a una sociedad diferenciada de manera funcional, se observa la formación de una nueva clase «media» urbana que comprende la baja nobleza y determinados oficios de gran prestigio entre los que se encuentra el que desempeña Enrique Vaca: médico del obispo. Las profesiones de mayor prestigio y las más cotizadas son las que dependen del servicio a la corona o la iglesia. En cuanto consumidores y también creadores de cultura son los integrantes de esta «nueva nobleza» quienes promueven una «nueva cultura urbana» nacida del «tiempo que sobra».⁹ Históricamente, el saber y el ejercicio de la escritura ha gozado de gran prestigio como objeto y ocupación del tiempo de ocio del cortesano, el caballero o el entretenido a quienes se consideraba *amateur* de las letras.¹⁰ La creación y desarrollo de esta «nueva nobleza» provocará la «democratización» del *habitus* cortesano, lo que

⁸ Vid. Enrique García Santo-Tomás (eds.): *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid, Frankfurt, 2009; *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008; y *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Frankfurt, 2004. Así como Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2002.

⁹ Vid. Roger Chartier, «El tiempo que sobra. Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico», *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 21 (2004), pp. 99-112.

¹⁰ Vid. Javier Jiménez Belmonte, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, UK: Tamesis, 2007 y «*Amateurs* preclaros en la España postbarroca: nostalgias de un modelo socioliterario», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 18, 1 (2012), pp. 78-101.

conlleva una nueva valoración del ocio, del tiempo libre y de la sociabilidad. Así, el concepto del *otium cum litteris* originalmente aplicado al «sabio» humanista se amplía y se transforma, pues el *homo novus* disfrazará de *otium* lo que, en realidad, le sirve de *negotium*, pero de un *negotium* también nuevo, vinculado ahora a la promoción y reproducción social.¹¹ La familia de Enrique Vaca de Alfaro, «los Alfaro» por línea paterna y «los Cabrera» por línea materna, ejemplifica a la perfección la dialéctica moderna entre *otium* y *negotium*.

1.1.1 Los Alfaro : entre plumas, pinceles y alquitaras

Ramírez de las Casas-Deza dice del apellido Alfaro que «fue fecundo en hombres de mérito como los Esteban de París, los Chiffe de Besanzón, los Bacchinos de Amberes y los Bartolinos de Copenhague en los que fueron hereditarios el talento y el gusto por las letras».¹² Según este, «los Alfaro» se establecieron en Córdoba en tiempo de los Reyes Católicos. Tienen su enterramiento en la iglesia parroquial de Santa Marina de Córdoba, en una hornacina del muro del lado del Evangelio, hoy desaparecida, de la que

¹¹ En consonancia con esto Christoph Strosetzki dirige un grupo de investigación denominado *Der Kaufmann als Vertreter des negotium* en el marco del proyecto: «Saberes humanísticos y formas de vida». La bibliografía acerca de este aspecto es muy amplia. Por remitir solo a algunos trabajos básicos se puede consultar: Martin Baxmeyer, Michaela Peters y Ursel Schaud (eds.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro, Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60 Geburtstag*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2009; y Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos*. Actas del Coloquio Hispano-alemán celebrado en Zaragoza del 15 al 17 de diciembre de 2010, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, de donde podemos destacar el trabajo de Mechthild Albert: «Los saberes del ocioso: ocio, sociabilidad y saberes en el Siglo de Oro», pp. 195-201.

¹² Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, cit., f. 38 y «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», cit., p. 358.

únicamente se tiene noticia por una copia de los epitafios que se encontraron entre varios papeles curiosos. El más antiguo de ellos dice así:

Aquí yace Benito López de Alfaro, que sirvió a los señores Reyes Católicos en la conquista del reino de Granada, nieto sexto de Ramón de Alfaro, que también se halló en la toma de Baeza, año de 1227. También está sepultado Alonso de Alfaro, hijo de Benito López de Alfaro, el licenciado Juan de Alfaro, insigne cirujano y doña María de Evia, su mujer, y el licenciado Felipe Alfaro, presbítero.¹³

Dentro del arco, bajo el escudo, se veía la siguiente inscripción:

Este arco y entierro es de los sucesores del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de esta ciudad y médico en ella. Renovaron esta memoria sus nietos: el doctor Enrique Vaca de Alfaro, médico del ilustrísimo señor don Francisco de Alarcón, obispo de Córdoba, y D. Juan de Alfaro y Gámez, su hermano, notario del Santo Oficio de dicha ciudad, año de MDCLXXI.¹⁴

Del asentamiento de «los Alfaro» en Córdoba desde la Reconquista solo tenemos los datos que acabamos de reseñar; sin embargo, sí podemos atestiguar documentalmente su establecimiento en la ciudad a partir del siglo XVI, cuando se instala el licenciado en medicina cordobés Juan Fernández de Alfaro y su esposa, la sevillana María de Evia y Vaca, padres de Enrique Vaca de Alfaro (1592-1620), abuelo del autor de la *Lira de Melpómene*, tras contraer matrimonio en Sevilla.¹⁵ José María Fernández de Cañete¹⁶ localiza la casa en la que habitaron «los Alfaro» en la actual plaza «Vaca de Alfaro», donde, a la altura de 1963, se encontraba la fachada de la casa señorial, en la que lucía el escudo de «los Alfaros» en mal estado de conservación, motivo por el cual el Ayuntamiento de Córdoba ordenó sustituir el forjado de esta casa, reformar

¹³ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Genealogía*, cit., p. 387

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Luis María Ramírez de las Casas-Deza en la obra citada, f. 390 indica que Juan Fernández de Alfaro y María de Evia y Vaca instalaron la casa familiar en Córdoba «en lo alto de la calle de las almenas».

¹⁶ José María Fernández de Cañete, «Los Alfaro, linaje ilustre de Córdoba», *Omeya*, 12 (1968), pp. 11-12.

los huecos de la fachada y restaurar el escudo de armas, que lucía de este modo en 1968:¹⁷



En la sociedad del Antiguo Régimen era de especial importancia el espacio físico en el cual se ubica la familia: la casa. La familia se organizaba, en cuanto grupo doméstico, en el marco de la casa que era la primera instancia organizativa de aquella sociedad. La casa como cuerpo social era un conjunto material y humano, una unidad de trabajo, producción, consumo, y de derechos colectivos en el seno de una comunidad, así como un patrimonio simbólico y moral, representado por un conjunto de honores que ostentaba la familia.¹⁸ En todos los niveles de la sociedad, la familia era la unidad biológica, pero el concepto de «casa» cobraba un significado peculiar en determinados sectores, especialmente en la nobleza. En consonancia con ello, Covarrubias define así la palabra «casa»:

¹⁷ Archivo Municipal de Córdoba, SF/C 00643-025, 01-01-1963. Esta imagen fue tomada por José María Fernández de Cañete en 1968 para ilustrar su artículo «Los Alfaró, linaje ilustre de Córdoba», cit., p. 12.

¹⁸ José María Imízcoz, «Familia y redes sociales en la España Moderna», en Francisco Javier Lorenzo (coord.), *La familia en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 135-186, p. 138.

Agora en lengua castellana se toma casa por la morada y habitación fabricada con firmeza y suntuosidad y las de los hombres ricos, llamadas en plural: las casas del señor fulano, o las del duque o conde, etc.; y porque las tales son en los propios solares de donde traen origen, vinieron a llamarse los mismos linajes casas, como la casa de los Mendozas, Manriques, Toledos, Guzmanes, etc. Otras veces significa la familia y así decimos: «fulano ha puesto muy gran casa» cuando ha recibido muchos criados.¹⁹

Así, la casa de los Alfaro constituía todo un símbolo del poder de esta familia en la Córdoba de su época. El diseño de mansiones en los centros públicos de las ciudades en cuyas fachadas se estampaban los escudos de armas (como la de «los Alfaro») y la compra o renovación de enterramientos de los familiares en iglesias (como hicieron Enrique Vaca y su hermano Juan de Alfaro en la capilla de Santa Marina de Córdoba) obedece al interés de esta clase por igualarse con la más alta nobleza y es un excelente ejemplo de la asimilación de este grupo al universo social de la masa dirigente. Se trataba de imitar a la «antigua nobleza», a la más alta aristocracia, incluso en lo que más directamente servía de recordatorio de su grandeza: el apellido, la casa y la tumba. En la actualidad no se preserva rastro alguno de la casa ni del escudo y la única huella que se conserva en ese emplazamiento es el nombre de la plaza, denominada desde 1897 «Plaza Vaca de Alfaro», como figura en el Archivo Municipal de Córdoba.²⁰

No obstante, que los Alfaro contaran con esta casa señorial en el siglo XVI no indica que el estatus social y económico de esta familia fuera lo suficientemente alto como para mantenerse invariable a lo largo de toda la Edad Moderna. La prematura muerte del también licenciado en medicina Enrique Vaca de Alfaro en 1620, con 28 años, dejó a su único hijo, Francisco de Alfaro, huérfano de padre a la edad de seis años. Este, que no logró alcanzar, como su padre, el título de licenciado, trabajó como boticario y en 1634 contrajo matrimonio con Melchora de Gámez, lo que le pudo suponer

¹⁹ Sebastián de Covarrubias, cit., s.p. «casa».

²⁰ Archivo Municipal de Córdoba, SF/C 03913-018, 05-05-1897: «Expediente relativo al acuerdo [...] de sustitución del nombre de la Plazuela de Frías, por el de Vaca de Alfaro».

una subida de rango social, pero, al parecer, no económico.²¹ El primogénito de Francisco de Alfaro, Enrique Vaca de Alfaro imitó a su abuelo y su bisabuelo en lo académico y estudió medicina hasta conseguir el grado de doctor en esta disciplina; y calcó a su padre en lo personal y contrajo matrimonio con su prima María Bernarda Cabrera. Con este matrimonio ambas familias se aseguraban la continuación y preservación de los bienes adquiridos así como del capital social.

Los Alfaro pertenecen, por tanto, a un estamento social intermedio, a una clase burguesa *avant la lettre* marcada por el ejercicio de una profesión y el gusto por las artes, tales como la literatura, la pintura y la erudición. Destacan entre ellos: el primer Enrique Vaca por el cultivo de la poesía ocasional; su hijo Francisco de Alfaro por la afición a la pintura, que heredó el segundo de sus vástagos, Juan de Alfaro, pintor de reconocido renombre; y el hermano de este último, Enrique Vaca, poeta, historiador y erudito. Todos ellos combinaron su profesión con su afición a las artes.

Sin embargo, la contribución de la familia Alfaro a la cultura no ha sido puesta de manifiesto lo bastante, pues en la mayoría de los casos ha sido abordada someramente y casi siempre en relación a figuras del corte de Góngora, en el caso del primer Vaca de Alfaro, abuelo del segundo; o de Velázquez, en el caso de Juan de Alfaro, hermano del autor de la *Lira*. Son escasos o de un color muy local²² los estudios que se dedican a analizar las

²¹ Vid. Ángel María García Gómez, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015, p. 18.

²² Contamos únicamente con dos monografía exentas sobre Enrique Vaca de Alfaro: la de José Luis Escudero López, *Varones ilustres de Córdoba, de Vaca de Alfaro: edición y estudio bibliográfico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1982, y la muy reciente monografía de Ángel María García Gómez, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, cit. así como con algunos estudios locales como los siguientes: Rafael Fuentes Guerra, «Vaca de Alfaro: ilustre familia cordobesa, con científica

aportaciones de los Alfaro a la cultura e inexistentes las investigaciones acerca de las formas de promoción personal que esta familia llevó a cabo por medio de la dedicación de su «ocio» a la actividad literaria o artística. A este empeño dedicamos las siguientes páginas.

i. Enrique Vaca de Alfaro

Si nos remontamos a mediados del siglo XVI y nos situamos en la casa señorial de los Alfaro en Córdoba, acaso podríamos encontrar alojado en ella al cirujano Juan Fernández de Alfaro, descendiente, por línea paterna, de Ramón de Alfaro, uno de los conquistadores de Baeza en 1228, y por la materna, de Luis Sbarroya, de origen genovés, que sirvió al rey Juan I. Fernández de Alfaro se casó con la sevillana María de Evia y Vaca, hija de un ilustre noble de Sevilla, Enrique Vaca, familiar del arzobispo de Sevilla, Pedro Vaca de Castro. Fruto de este matrimonio nació el abuelo paterno del autor de la *Lira de Melpómene*, el cual fue bautizado en Córdoba en 1592 con el nombre de Enrique, en honor a su abuelo materno. Este, anteponiendo el segundo apellido de su madre y suprimiendo el patronímico «Fernández» del padre, firmó siempre como Enrique Vaca de Alfaro. Este mecanismo de alterar o modificar el nombre es al que Enrique Soria denomina «usurpación de apellidos» y es una de las estrategias más interesantes llevadas a cabo para promover el ascenso social.²³ Soria señala que pocas cosas favorecieron tanto la movilidad social en la España del Antiguo Régimen como la casi total falta

y literaria relevancia», *Vida y Comercio*, VI, N 35 (1961), pp. 14-16 o José María Fernández de Cañete, «Los Alfaro, linaje ilustre de Córdoba», cit.

²³ Enrique Soria Mesa, «Tomando nombres ajenos. La usurpación de apellidos como estrategia de ascenso social en el seno de la élite granadina durante la época moderna», en Enrique Soria, Juan Jesús Bravo y José Miguel Delgado, *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. I: Nuevas perspectivas, pp. 9-27.

de definición que caracterizaba al reglamento de transmisión de los apellidos hasta bien entrado el siglo XVIII. De hecho, hasta el setecientos y, legalmente, no antes de la segunda mitad el siglo XIX, no existieron reglas concretas que fijasen el orden exacto en la sucesión de los apellidos familiares. Nada estaba claramente codificado, o mejor dicho, aunque lo estaba, existían muchos márgenes para la improvisación. Situación que aprovechó el primogénito del matrimonio entre el cordobés Juan Fernández de Alfaro y la sevillana María de Evia y Vaca para heredar el prestigio de su abuelo, Enrique Vaca, haciendo olvidar el paso del tiempo y creando la sensación de eternidad. Sensación que se verá continuada y perfeccionada a través del nieto de este, autor de la *Lira de Melpómene*, también del mismo nombre y apellidos.

Juan Fernández de Alfaro, era cirujano, arte de rango inferior que, en su época, tenía como función la curación de heridas y llagas, la cauterización y la sección de partes del cuerpo que necesitaran de este tipo de operación práctica, funciones que también ejercitaban los barberos. Este no era, sin embargo, el caso de Juan Fernández de Alfaro, quien, por testimonio de su propio hijo, era licenciado y «verdaderamente docto y señalado en su facultad», a la que había contribuido con la invención de un fármaco llamado «polvos de albín».²⁴ Enrique Vaca creció así en un ambiente familiar cuya cultura paramédica influyó en su educación y vocación. Su formación se inició en Córdoba, donde, después de sus estudios de primaria, cursa artes y humanidades muy posiblemente en el Colegio Santa Catalina, regentado por los jesuitas.²⁵ En el año 1606 se traslada a Sevilla para seguir un breve curso de

²⁴ Enrique Vaca de Alfaro, *Proposición quirúrgica y censura juiciosa entre las dos vías curativas de heridas de cabeza común y particular y selección de esta*, Sevilla: por Gabriel Ramos Bejarano, 1618, f. 90r.

²⁵ Vid. Juan Aranda Doncel, *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984, pp. 165-179.

medicina en la Universidad de Maese Rodrigo²⁶ y continúa sus estudios en el Colegio-Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla hasta graduarse en 1608 como bachiller en esta disciplina.²⁷ Posteriormente se trasladó a la Universidad de Alcalá de Henares, que cuenta a comienzos del siglo XVII con la Facultad de Medicina más prestigiada,²⁸ para hacer prácticas con enfermos en compañía de alguno de los doctores de la facultad, requisito imprescindible para lograr la licenciatura en Medicina. Allí consiguió practicar y ser discípulo del doctor don Pedro García Carrero,²⁹ llamado «el grande», médico de cámara del rey Felipe III y Felipe IV y autor de varios libros sobre Medicina así como de poemas líricos.³⁰ Sobre lo que aconteció a Enrique Vaca durante su estancia en Alcalá de Henares, su nieto, Juan de Alfaro, nos deja una jugosa declaración inserta en su Expediente de Pruebas de Legitimidad y Limpieza de Sangre:

²⁶ Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, *Justificación de cursos, asistencia a cátedras, lecciones y pedimentos desde 1593 hasta 1699*. Libro primero, AHUS, Libro 0234, f. 125r.

²⁷ En el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), conservamos la matrícula de dos de los cursos de bachiller en Medicina que Enrique Vaca de Alfaro completó. La primera de ellas data del 30 de septiembre de 1606 y la segunda del 30 de octubre de 1607 y ambas se encuentran en el *Libro de matrículas de todas las facultades desde 1604 hasta 1710. Libro quinto*, AHUS Libro 0482, f. 271v. y f. 273v. respectivamente. Asimismo, también conservamos el título de bachiller en Medicina que Enrique Vaca de Alfaro obtuvo el 29 de agosto de 1608: *Libro de grados mayores en todas en todas [sic] facultades y bachilleres en medicina desde 1605 hasta 1618. Libro noveno.*, AHUS, Libro 0626, f. 531.

²⁸ Luis S. Granjel, *La medicina española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 47.

²⁹ *Vid.* Enrique Vaca de Alfaro, *Varones ilustres de Córdoba*, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 59-2-45, f. 81r. y *Lira de Melpómene*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1666, f. G4v.

³⁰ Montalbán lo incluye en su *Índice de ingenios de Madrid* e, igualmente, Lope de Vega le dedica elogios en su *Laurel de Apolo*.

Y porque estando estudiando el dicho don Enrique Vaca de Alfaro, mi abuelo, en Alcalá de Henares por los años de mil y seiscientos y nueve o diez tuvo comunicación con la dicha doña María Díaz que estaba en compañía de María de Urduenza, vecina de Alcalá de Henares, y vivía en la calle Santiago y con palabra de casamiento la trujo a esta ciudad donde parió a el dicho Francisco de Alfaro, mi padre.³¹

De las palabras de Juan de Alfaro se deduce que su abuelo, Enrique Vaca, no perdió el tiempo en Alcalá de Henares y, además de estudiar y practicar Medicina con el celebrado Pedro García Carrero, consiguió el amor de María Díaz, de quien recibiría su primer y único hijo, Francisco de Alfaro. Sin embargo, la relación entre ambos duraría quizás menos de lo previsto por ellos, pues, ya en Córdoba, se tropezaría con la resistencia por parte de la familia del cordobés, que no autorizó el casamiento de ambos. Juan de Alfaro lo explica del siguiente modo:

Y por cuanto mis bisabuelos tenían tratado de casar a el dicho Enrique Vaca de Alfaro, mi abuelo, con doña Andrea de Vergara y haberse efectuado el casamiento con la susodicha, la dicha doña María Díaz, mi abuela, se volvió a la villa de Alcalá de Henares, con que en esta ciudad [en Córdoba] estuvo muy poco tiempo.³²

En esta declaración Juan de Alfaro reconoce que su padre es hijo ilegítimo, es decir, nacido de una unión no matrimonial, pero, a cambio, para «recomponer el daño» asegura que su abuela permaneció poco tiempo en Córdoba debido a la inmediata boda de su abuelo con Andrea de Vergara. Lógicamente, Juan de Alfaro se ve obligado a dar esta explicación para justificar la escasez de datos que sobre su abuela tenían los testigos interrogados en su expediente. No obstante, y aunque muy probablemente María Díaz permaneció poco tiempo

³¹ *Información de Limpieza de Sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12564/7, f. 13r.

³² *Información de Limpieza de Sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12564/7, f. 13r.

en Córdoba, el matrimonio entre Enrique Vaca y Andrea de Vergara no se efectuó hasta 1618, según da cuenta José María Valdenebro.³³

De cualquier modo, lo que sí está claro es que, a la altura de 1610, Enrique Vaca estaba ya de vuelta en Córdoba o, más bien, en Sevilla, donde continuó sus estudios de Medicina y, por recomendación de su padre, el también médico y cirujano Juan Fernández de Alfaro, practicó junto al doctor Andrés Hurtado de Tapia,³⁴ persona de gran reputación y médico del arzobispo de Sevilla, Pedro Vaca de Castro, con el cual guardaba cierto parentesco. Aun perseguía la licenciatura en Medicina en Sevilla a mediados de 1616, como consta en el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla,³⁵ pero por poco tiempo pues, aunque no hemos logrado encontrar su título de licenciado en Medicina, tenemos la certeza de que lo fue a comienzos del siguiente año por la justa poética que celebró y editó en la que se presenta en sociedad como «el licenciado Enrique Vaca de Alfaro».³⁶

No es extraño que Enrique Vaca escriba poesía y participe en certámenes poéticos. Ya en 1612 forma parte de la honras poéticas que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de Margarita de Austria³⁷ y en

³³ Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética celebrada en la Parroquia de San Andrés de Córdoba*, advertencias y adiciones de José María Valdenebro, Sevilla: Casa de C. de Torres, 1889, p. 43: «Sabemos que se casó [...] en la Catedral de Córdoba el 9 de agosto de 1618 con doña Andrea de Vergara».

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁵ Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, *Justificación de cursos, asistencia a cátedras, lecciones y pedimentos desde 1593 hasta 1699*. Libro primero, AHUS, Libro 0234, f. 182r.

³⁶ Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética a la pureza de la Virgen Nuestra Señora celebrada en la parroquia de San Andrés de la ciudad de Córdoba en quince de enero de 1617*, Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1617. De esta obra existe una edición moderna con advertencias y adiciones de Valdenebro realizada en Sevilla, en la Casa de C. de Torres, en 1889.

³⁷ Juan de Guzmán, *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra doña Margarita de Austria, que Dios haya*, Córdoba: Viuda de Andrés Barrera, 1612.

1614 participa en el certamen lírico en las fiestas que en Córdoba se celebraron a la beatificación de Santa Teresa de Jesús.³⁸ Sin embargo, esta es la primera ocasión en la que él mismo convoca una justa poética. Este hecho no es para nada casual. El propio Enrique Vaca deja entrever los motivos que le llevaron a ello en la «Introducción» a su *Justa poética* con las siguientes palabras:

De no haber ofrecimiento proporcionado a tanta grandeza, queda disculpado el aliento de nuestro fervoroso afecto que, despedido entre himnos, pretende despejar de nieblas (ya enfadosas) la serena luz de vuestra virgen Concepción (que desde la Concepción vuestra fuisteis Virgen): yo, entre todos, intento señalarme, si no puede ser émula mi devoción a sus voces, serlo ha a su afición pues la mía no se rinde a otra: ofreciéndoos yo segunda vez lo que cantarles oísteis a ellos.³⁹

Ese «yo, entre todos, intento señalarme» es una declaración de intenciones que muestra como el médico Vaca de Alfaro escribe y se sirve de la poesía en su tiempo de ocio, persiguiendo un negocio: señalarse, es decir, hacerse visible, distinguirse y, con ello, promocionarse, ascender. La causa que motivó esta *Justa poética* queda aquí manifiesta: ensalzar la Inmaculada Concepción. Pero Enrique Vaca tiene una razón personal para convocarla, tal y como se esboza en la siguiente cita, extraída de la «Introducción», donde el autor alude a sí mismo en tercera persona, empleando los siguientes términos:

Temiendo, y con razón, el licenciado Enrique Vaca de Alfaro, celebrador votivo de la pureza original de Nuestra Serenísima Señora, agraviar los bien afectos espíritus a la veneración de este Misterio, proponiéndoles, hoy que los solicita a su fiesta, menos generosos fines que la gloria de haber satisfecho a celebridad tan debida.⁴⁰

³⁸ Juan de Páez Valenzuela y Castillejo, *Relación de las fiestas que en Córdoba se celebraron a la beatificación de Santa Teresa de Jesús*, Córdoba: Viuda de A. Barrera, 1614.

³⁹ Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética*, advertencias y adiciones de José María Valdenebro, cit., p. 1.

⁴⁰ *Ibidem*

La razón por la que Enrique Vaca se muestra «celebrador votivo» de la pureza original de la Virgen María, se encuentra ligada a su nuevo estatus de licenciado en Medicina por el Colegio-Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla y a la reforma estatutaria que esta institución hizo publica el 20 de enero de 1617.⁴¹ El nuevo estatuto obligaba a catedráticos y graduados a jurar y defender la Inmaculada Concepción de la Virgen María como patrona celestial del Colegio. La publicación de esta reforma estatutaria estuvo precedida por cuatro días de festejos para conmemorar el Misterio de la Concepción que, por entonces, aún no estaba admitido como dogma de fe por la Iglesia Católica. La *Justa poética* convocada por Vaca de Alfaro con este motivo se celebró, por tanto, el día inmediatamente anterior a los cuatro de festejos que tuvieron lugar en Sevilla. La celebración de la justa poética obedece, por tanto, al deber que Enrique Vaca adquiere al graduarse en Medicina por la Universidad de Sevilla, lo que no obsta a que aprovechase la ocasión para presentarse y exhibirse ante la sociedad cordobesa como licenciado en Medicina. A este interés obedece la impresión de la *Justa*, mediante la cual, un acontecimiento efímero como este, al que asisten unos testigos concretos, pasa, por medio de la imprenta, a fijarse en el tiempo y a hacerse extensible a un público mayor. Ejemplo de ello es que gracias a la edición de este opúsculo conocemos, hoy en día, los poemas presentados en esta justa y a sus autores, entre quienes sobresalen los conocidos nombres de Pedro Díaz de Rivas, Pedro de Cárdenas y Angulo o Luis de Góngora y Argote. No es la primera vez en la que estos nombres se encuentran ligados al de Enrique Vaca de Alfaro, pues también los encontramos en los certámenes líricos anteriormente aludidos, los celebrados en Córdoba en 1612 y 1614. Es de suponer la existencia de un escaso grupo de eruditos y letrados cordobeses, en el que se inserta Vaca de Alfaro, que mantuvieron un contacto directo

⁴¹ *Vid.* José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla-Universidad de Sevilla, 1993, p. 51

entre sí y establecieron vínculos que les sirvieron para avalar, difundir, comentar y hasta defender sus obras, tal y como hicieron, por ejemplo, Pedro Díaz de Rivas o Francisco Fernández de Córdoba, más conocido como «el abad de Rute», con la poesía de Luis de Góngora. Muestra de la confianza y contacto que Vaca de Alfaro tenía con este círculo de poetas cordobeses es el hecho de que, a su muerte, fuese el licenciado Pedro Díaz de Rivas el que conservaba varios de sus manuscritos inéditos, junto a los que también tenía de Luis de Góngora. El nieto homónimo de Vaca de Alfaro confiesa en sus *Varones ilustres* que logró ver un manuscrito inédito de su abuelo en la librería de Díaz de Rivas sobre materia médica titulado *Tratado de elementos*, pero que, cuando volvió a Córdoba después de haber cursado estudios de Medicina en Salamanca, encontró que ya el licenciado Díaz de Rivas había muerto y su biblioteca había sido vendida.⁴² Otra muestra significativa de la relación que unió a Vaca de Alfaro con los poetas cordobeses de su época son los poemas laudatorios que Pedro de Cárdenas y Ángulo, Antonio de Paredes y Luis de Góngora le dedican en los preliminares de su *Proposición quirúrgica*,⁴³ libro que constituye su segunda publicación y la primera sobre tema médico que edita siendo licenciado. El libro pretende dejar constancia del famoso método perfeccionado por el cirujano sevillano Bartolomé Hidalgo de Agüero en el Hospital de San Hermenegildo de Sevilla, conocido como «Hospital del Cardenal», para curar heridas de cabeza. El lugar elegido por Vaca de Alfaro para imprimir sus dos obras y, en cierto modo, la temática de la segunda de ellas hablan de la innegable relación que este mantiene con la sociedad y la cultura sevillanas de su época.

⁴² Enrique Vaca de Alfaro, *Varones ilustres de Córdoba*, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 59-2-45, f. 82.

⁴³ Enrique Vaca de Alfaro, *Proposición quirúrgica y censura juiciosa ente las dos vías curativas de heridas de cabeza común y particular y elección de esta. Con dos epístolas al fin, una de la naturaleza del tumor prenatal y otra de la patria y origen de Avicena*, Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

Instalado en Sevilla, donde pasaba largas temporadas debido a sus estudios y profesión, Enrique Vaca de Alfaro estableció y afianzó lazos también con los intelectuales sevillanos, frecuentando el círculo humanista que se estableció en torno a Francisco Pacheco, como evidencian las contribuciones que Vaca de Alfaro hace en obras de este autor, como el *Arte de la Pintura* y el *Libro de retratos*.⁴⁴ En ambas obras Francisco Pacheco se lamenta de la precoz muerte de Vaca de Alfaro, ocurrida en Córdoba en 1620: «Y el doctor Enrique Vaca de Alfaro, natural de Córdoba, de cuyas floridas esperanzas nos privó su temprana muerte».⁴⁵ El vínculo entre Pacheco y Vaca de Alfaro fue tal que, durante algún tiempo, se creyó que el autor del retrato que a continuación reproducimos era Pacheco y el retratado su amigo, Enrique Vaca de Alfaro, con un bisturí en la mano realizando una operación quirúrgica en un cráneo, intervención en la que fue un reconocido especialista, sobre todo, tras la publicación de su ya citada *Proposición quirúrgica*. Así lo

⁴⁴ Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649, lib. 3, cap. 4, p. 376, inserta la traducción al castellano de un epigrama latino realizada por Enrique Vaca de Alfaro «al retrato de Juan de Brujas, inventor de la pintura al óleo», que comienza: «Yo el artífice soy yo el excelente» y en el lib. 2, cap. 11, p. 313 incluye el soneto de Vaca de Alfaro sobre la contienda entre Parrasio y Zeuxis cuyo primer verso es: «Pudo el pintor de Eraclia en ingenioso»; y en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985, p. 34 introduce un poema de Enrique Vaca de Alfaro a propósito del cuadro de Bartolomé Hidalgo que empieza: «El que ves elegante». Para estudiar las relaciones entre pintura y poesía *vid.* Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Bilbao, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2011 y «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix, Revista anual de Cultura y civilización del Siglo de Oro*, 2010, v.1, pp. 39-65.

⁴⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, cit., p. 313 y *Libro de descripción de verdaderos retratos*, cit., p. 34.

sostuvo Adolfo de Castro, el antiguo director del Museo de Bellas Artes de Cádiz, lugar en el que se encuentra el cuadro, quien en el *Inventario* de 1853 le asigna el número 139 y lo titula: «Francisco Pacheco. Retrato de un médico español del siglo XVII». La obra a la que nos referimos es esta:



Posteriormente, se descartó que la obra fuera de Pacheco y en el *Catálogo* de 1876 tiene el número 119 y el título: «Escuela sevillana. Retrato de un escultor», por lo que la masa del ángulo inferior izquierdo del cuadro sería madera o barro y lo que el retratado tiene entre las manos un utensilio para tallar o moldear. César Pemán y Pemartín, como director del Museo de Bellas Artes de Cádiz, vuelve sobre este retrato y afina aún más, al registrarlo en el *Inventario* de 1916 con el número 99 y el nombre «Autorretrato Alonso Cano». Desde entonces hasta hoy se cree que esta es la interpretación más correcta y así se encuentra catalogado actualmente con la signatura CE20119. No obstante, hay quien se resiste aceptar esta exégesis. Entre ellos se encuentra José Valverde Madrid que defiende su postura con las siguientes palabras:

[El que sigue es] el cuadro del Museo de Cádiz que reproduce a Vaca de Alfaro mostrando una cabeza con ademán de cirujano, cual el del cuadro famoso de «Lección de Anatomía» de Rembrandt, pues en manera alguna es un escultor modelando y menos un autorretrato de Cano como se sostiene por Pemán en el *Catálogo* de dicho Museo. Hay, en cambio, un catálogo antiguo y la afirmación de don Adolfo de Castro, antiguo director, que sostiene que es el retratado por un pintor anónimo, el famoso médico cordobés Vaca de Alfaro.⁴⁶

La vinculación de Vaca de Alfaro con la pintura y con Francisco Pacheco sirvió a su hijo, Francisco de Alfaro, gran aficionado a la pintura, y por medio de este, a su nieto, Juan de Alfaro, pintor y discípulo del alumno y yerno de Pacheco, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

ii. Francisco de Alfaro

Francisco de Alfaro, boticario de profesión, también fue animador de la cultura. Aunque estudiaría humanidades en Córdoba hasta llegar a ser razonable latinista, no hay indicios de que cursara estudios universitarios. En 1634, cuando contaba con unos 20 años de edad, contrajo matrimonio con Melchora de Gámez. En 1635 nació su primer hijo, Enrique Vaca, a quien siguieron tres hermanos, Juan de Alfaro, quien llegaría a ser afamado pintor; Melchor Manuel de Alfaro y Gámez, de quien conservamos algunos poemas de ocasión, y Francisco de Alfaro, beneficiado; más tres hermanas: María, Catalina y Jacinta.

Enrique Vaca de Alfaro presenta a su padre en el poema que este le dedica en su *Lira de Melpómene*⁴⁷ como: «*litterarum humanarum, omnigenaeque eruditionis, politionisque, litteraturae peritissimè*»⁴⁸ sin embargo, su principal vocación fue la pintura, de ahí que Antonio Palomino en su *Museo pictórico* (1715-1724)

⁴⁶ José Valverde Madrid, «Médicos cordobeses del barroco», *Omeya*, 13 (1969), p. 83.

⁴⁷ Enrique Vaca de Alfaro en su *Lira de Melpómene*, cit., f. E8r. introduce un epigrama latino de su padre, Francisco de Alfaro, que comienza: «*Gaudia magna mihi subeunt charissime fili*».

⁴⁸ *Ibidem*

lo calificara de: «hombre ingeniosísimo y aficionado a la pintura».⁴⁹ Según Palomino, fue Francisco de Alfaro quien, viendo la singular inclinación que su hijo Juan de Alfaro tenía para la pintura desde sus tiernos años, lo encomendó a la escuela de Antonio del Castillo, pintor de mucha reputación en Córdoba, donde aprendió dibujo y pintura y, poco después, «pareciéndole al padre que adelantaría más en la Corte», lo envió a Madrid con recomendaciones bastantes para entrar bajo el magisterio de Diego Velázquez, pintor por entonces del rey Felipe IV.

iii. Juan de Alfaro

Juan de Alfaro nació en Córdoba el día 16 de marzo de 1643 y con apenas 18 años se encontró bajo la maestría de Velázquez. Para José María Palencia:

Los más que posibles contactos de Alfaro con un hombre que le sobrepasaba en más de cuarenta años, así como con cierta élite que en ese momento rodeaba la Corte, solo pueden explicarse en función de las relaciones que, tanto en Sevilla como en Córdoba, habrían tenido sus ascendientes.⁵⁰

Si los contactos facilitaron a Juan de Alfaro su llegada al taller de Velázquez, es de justicia reconocerle a él la gran desenvoltura con la que se movió por los ambientes cortesanos desde bien joven, gracias a lo cual consiguió retratar a nobles de la Corte como Bernabé de Ochoa.⁵¹ Prueba la relación entre Velázquez y Juan de Alfaro el hecho de que el hermano de este,

⁴⁹ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 589.

⁵⁰ José María Palencia Cerezo, «Sobre las relaciones de Velázquez con Juan de Alfaro», *Symposium Internacional Velázquez: actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp. 359-366, p. 359.

⁵¹ Juan de Alfaro, *Retrato de don Bernabé Ochoa de Chinchetru*, 1661 (Córdoba, Museo de Bellas Artes).

Enrique Vaca de Alfaro, dedicase su libro *Lira de Melpómene* al autor de *Las Meninas*.⁵² En el colofón de la dedicatoria están insertos estos versos:

Y así, en premio de mi afecto,
entre las glorias que vives,
yo me granjeo un mecenas
cuando mi hermano un Anquises.⁵³

Ambos hermanos acudieron también al óbito de Velázquez y le compusieron juntos el siguiente epitafio:

POSTERITATI SACRATVM D.DIDACVS
VELAZQVIVS DE SYLVA HISPALENSIS

*Pictor eximius, natus anno M.D.LXXXIV. Picturae nobilissima. Arti se se dicavit, (Praeceptore accuratissimo Francisco Pacioco, qui de Pictura pereleganter scripsit) Iacen hic: pro dolor! D.D. Philippi IV. Hispaniarum Regis Augustissimi a Cubiculo Pictor Primus; a Camera excelsa, adjutor vigilantissimus, in Regio Palatio, et extra ad hospitium Cubicularios maximus, a quo studiorum ergo, missus, ut Romae, et aliarum Italiae Vrbiū Picturae tabulas admirandas, vel quid aliud huius suppelectilis, veluti statatus marmoreas, aereas conquireret, perscutaret, ac secum adduceret, nummis largiter sibi traditis: sic que cum ipse pro tunc etiam INNOCENTIUS X. PONT. MAX. faciem coloribus mire expraesserit, aurea catena pretii supra ordinarii eum remuneratus est, numismategemmis coelato cum ipsius Pontif. effigie, insculpta, ex ipsa ex annulo, appenso; tandem D. Iacobi stemmate fuit condecoratus; et post redditum ex fonte rapido Galliae confini Vrbe Matritum versus cum Rege suo Potentissimo, e Nuptiis Serenissimae D. Mariae Theresiae Bibianae de Austria, et Borbon, e connubio scilicet cum Rege Galliarum Cristianissimo, D.D. Ludovico XIV. labore itineris febre praebensus, obiit Mantuae Carpentanae, postridie nonas Augusti, Aetatis LXVI. anno M.DC.LX. sepultusque est honorifice in D. Ioannes Parrochiali Ecclesia, nocte, septima Idus mensis sumptu maximo, immodicisque expensis, sed non immodicis tanta viro; Haeroum concomitatu, in hoc Domini Gasparis Fuensalida Grafierii Regii amicissimi subterraneo sarcophago: Suoque Magistro, praeclaroque viro saeculis omnibus venerando, Pictura Collacrimante hac breve epicedium Ioannes de Alfaro Cordubensis moestus possuit, et Henricus frater Medicus.*⁵⁴

Asimismo, se le atribuye a Juan de Alfaro el retrato *post mortem* del artista sevillano, un dibujo hecho a lápiz de *Velázquez en su lecho de muerte*⁵⁵ que,

⁵² Sobre el tema de la dedicatoria de la *Lira de Melpómene* a Velázquez por parte de Enrique Vaca de Alfaro *vid.* II.1.1.3 «De la composición a la publicación» de esta tesis doctoral.

⁵³ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit, f. A8r., vv. 106-109.

⁵⁴ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, cit., pp. 57-58.

⁵⁵ Juan de Alfaro, *Velázquez en su lecho de muerte*, 1660, (París, Institut Néerlandais).

al parecer, perteneció a la viuda de Alfaro y fue comprado en Madrid en 1856 por William Stirling-Marwell, quien lo reproduce por primera vez en la segunda edición de sus *Anales* (1891).⁵⁶ A continuación mostramos dicho retrato:



Pero el culto que rindieron estos hermanos a Velázquez no acaba aquí. Juan de Alfaro, en colaboración con su hermano Enrique, compuso una *Vida de D. Diego Velázquez* hoy desaparecida que sirvió de base a Antonio Palomino para escribir la *Vida de Velázquez* inserta en su *Museo pictórico*.⁵⁷ Da también testimonio de la existencia de este texto, entre otros, Juan Agustín Cea Bermúdez, quien en su *Diccionario histórico* menciona:

⁵⁶ Vid. Fernando Marías, *Velázquez*, Madrid, Nerea, 1999, p. 13.

⁵⁷ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, cit., p 400: «Dejó Alfaro en su expolio varios libros y papeles muy cortesanos; entre ellos algunos apuntamientos de Velázquez, su maestro [...] que nos han sido de mucha utilidad para este tratado»; p. 353: «[A Juan de Alfaro es] a quien se debe lo principal de esta Historia».

D. Juan de Alfaro, pintor cordobés, era también literato y poeta [...] y habiendo aprendido a pintar con D. Diego Velázquez, se dedicó a juntar muchas noticias de su vida y obras, que ordenadas por su hermano, el doctor en medicina D. Enrique Vaca de Alfaro, formaron un libro tan prolijo como impertinente. Por él trabajó Palomino la vida de Velázquez.⁵⁸

Poco tiempo después de la muerte del sevillano, Juan de Alfaro decide pedir pruebas de nobleza para acceder al puesto de notario del Santo Oficio; para ello se vale, una vez más, de su hermano mayor, Enrique Vaca, que el día 22 de marzo de 1661 en Córdoba, en nombre suyo y de su hermano residente por entonces en la villa de Madrid, otorga poder a Alonso de Vergara para que «haga información *ad perpetuam memoriam* probando su filiación y descendencia de sus bisabuelos a esta parte y lo demás que convenga».⁵⁹ Juan de Alfaro consiguió el puesto de notario del Santo Oficio de la Inquisición el 6 de marzo de 1666, como se deduce de la lectura de su información de limpieza de sangre.⁶⁰ Desde entonces llevaría a gala su profesión como tal, sin dejar, por ello, su dedicación a la pintura con la que estuvo vinculado hasta el final de sus días. El cordobés se miraba en Velázquez y quiso, como su maestro, ganar fama y fortuna con su pincel; sin embargo, y a pesar de su reconocida destreza y talento, se vio obligado a buscarse una ocupación que le ofreciese la estabilidad y el honor que la pintura no podía concederle.

Con poco más de veinte años recibe Juan de Alfaro el encargo de pintar los cuadros del convento cordobés de San Francisco, resolviendo la cuestión planteada entre los partidarios de que lo hiciera José Ruiz Sarabia y los que preferían a Antonio del Castillo. Es aquí cuando ocurre una anécdota muy

⁵⁸ Juan Agustín Cea Bermúdez, *Diccionario histórico*, Madrid: viuda de Ibarra, 1800, v. 1, p. 10.

⁵⁹ «Poder de Enrique y Juan de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), protocolos notariales de Córdoba, oficio 1, escritura de 22 de marzo de 1661; en José Valverde Madrid, «El pintor Juan de Alfaro» en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 183-204, p. 194.

⁶⁰ *Información de Limpieza de Sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12564/7.

conocida que da buena cuenta de la importancia que tenía también para Juan de Alfaro distinguirse. Alfaro deja constancia de su labor como pintor en el convento colocando en todos los cuadros las palabras «*Pinxit Alfarus*», de ahí que su maestro, Antonio del Castillo, firmara el único cuadro que hizo para dicho claustro como «*Non fecit Alfarus*», burlándose, en cierta manera, de la presunción de su alumno.⁶¹

Juan de Alfaro, como el Greco o Carducho, mantuvieron una permanente lucha por defender la dignidad de la pintura y así, cuando se quiso gravar con impuestos la profesión de pintor, Juan de Alfaro dejó de pintar y se empleó como Administrador de Rentas Reales. Únicamente consintió volver a la pintura cuando se ganó el pleito en la Real Chancillería y ya no tenía que ser su arte gravado como un oficio gremial.⁶²

Como ya hemos señalado, también se ejercitó en la escritura Juan de Alfaro y además de la *Vida de Velázquez* que elaboró junto a su hermano, recopiló apuntes sobre pintores como Céspedes y Becerra que sirvieron a su discípulo Antonio Palomino para redactar su *Museo Pictórico*.⁶³ Por otra parte, trabajó conjuntamente con su hermano Enrique, de tal manera que consiguieron conjugar el pincel y la pluma. De ahí que podamos encontrar grandes correspondencias entre la obra de Enrique Vaca de Alfaro, *Vida de los*

⁶¹ José María Palencia Cerezo, «Las pinturas del claustro del convento de San Francisco de Córdoba», en VVAA, *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, (Priego de Córdoba, 1 al 10 de agosto de 1997), Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 1999, pp. 169-184.

⁶² Recoge esa anécdota, en primer lugar, Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, cit., p. 354 y después José Valverde Madrid, «El pintor Juan de Alfaro», cit., p. 186, entre otros. Para comprender la consideración social del oficio de pintor y como esta fue variando a lo largo del Siglo de Oro, *vid.* Julián Gallego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

⁶³ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, cit., p. 87 y 102.

obispos de Córdoba,⁶⁴ y la de Juan de Alfaro, *Retratos de los obispos de Córdoba*, que este daría por finalizada en 1667, tras realizar, al menos, dieciocho retratos y coincidiendo con la apertura del Sínodo Diocesano. Sobre este trabajo de Juan de Alfaro señala José María Palencia Cerezo:

Ausente ya Valdés de ella [de Córdoba] solo tenía [Juan de Alfaro] entonces como competidores a tres pintores que, en plena madurez, dirigían los más relevantes obradores: José Ruiz de Sarabia (1608-1669), Antonio del Castillo Saavedra (1616-1668) y Antonio Vela Cobo (1630-1675). Sobre los tres intentó que prevaleciera el estilo que traía [Juan de Alfaro] de la Corte y, en especial, sus buenas dotes como retratista, lo cual debió parecer suficiente para que el obispo don Francisco de Alarcón y Covarrubias —que lo fue en la ciudad entre 1658 y 1675— le encargase la ejecución de la *Galería de Retratos de los obispos de Córdoba*.⁶⁵

Olvida, o quizás desconoce, Palencia Cerezo que desde el año 1664 se preció en ser médico del obispo Francisco de Alarcón, Enrique Vaca de Alfaro, quien, al tiempo, se ocupaba de escribir la *Vida de los obispos de Córdoba*, como ya hemos señalado. Sin negar las cualidades como retratista de Juan de Alfaro, entendemos que este hecho facilitó que el obispo Alarcón se decidiera por Juan de Alfaro para la realización de este trabajo frente al resto de sus contendientes.

Pero la relación que Juan de Alfaro tuvo con la escritura no queda aquí sino que, a través de sus obras pictóricas, podemos evidenciar la camaradería existente entre este y los poetas y dramaturgos de su época, tanto cordobeses como madrileños.⁶⁶ Juan de Alfaro diseñó el retrato de su hermano que

⁶⁴ Enrique Vaca de Alfaro, *Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*, Archivo de la Catedral de Córdoba, mss. 269.

⁶⁵ José María Palencia Cerezo, «Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)», *Goya: Revista de arte*, 283-284 (2001), pp. 240-253, p. 244.

⁶⁶ Para estudiar las relaciones entre la literatura y pintura en el Siglo de Oro puede verse: María Soledad Arredondo, «El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de la historia del arte*, 1 (2008), pp. 151-170.

aparece en algunas de sus obras;⁶⁷ firmó el retrato del poeta Miguel Colodrero y Villalobos, quien, a cambio, le dedicó tres décimas por la realización del mismo;⁶⁸ contribuyó junto con Tomás de Aguiar al retrato del poeta y dramaturgo Antonio de Solís y Rivadeneyra⁶⁹; y realizó un retrato del gran dramaturgo áureo Pedro Calderón de la Barca, siendo este uno de sus retratos más conocidos⁷⁰. La relación entre Juan de Alfaro y los artistas de su época se justifica por su presencia en la Corte y en los ambientes artísticos y literarios de la época, como, por ejemplo, en la tertulia que se reunía en la casa de don Pedro de Arce, uno de los lugares donde coincidirán las más destacadas figuras del arte y la literatura del Madrid del momento, «por ser [don Pedro] muy aficionado a la poesía, música, historia y representación».⁷¹ La confianza

⁶⁷ Se trata de un retrato que Juan de Alfaro hizo, probablemente a partir del que Valdés de Leal realizó sobre su hermano. Conservamos una copia de este retrato en la *Colección facticia de reproducciones de retratos antiguos de españoles* que atesora la Sala Goya de la Biblioteca Nacional Española bajo la signatura ER/335(12) y en el volumen de *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, mss. 13598 de de la Biblioteca Nacional de Madrid, v.2, f.2r. bajo el cual aparece la leyenda: «El Dr. Enrique Vaca de Alfaro». De este retrato surgió el grabado realizado por Juan Franco inserto en la *Lira de Melpómene*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1666 y en la *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de las Aguas Santas*, Córdoba: Francisco Antonio de Cea y Paniagua, 1680.

⁶⁸ Conocemos de la existencia de esta obra únicamente por las décimas burlescas que Miguel Colodrero le dedicó a Juan de Alfaro a propósito de un retrato que este le hizo. Enrique Vaca de Alfaro insertó en su *Lira de Melpómene*, cit., f. H2r. estas décimas que comienzan: «Alfaro, el precio templad».

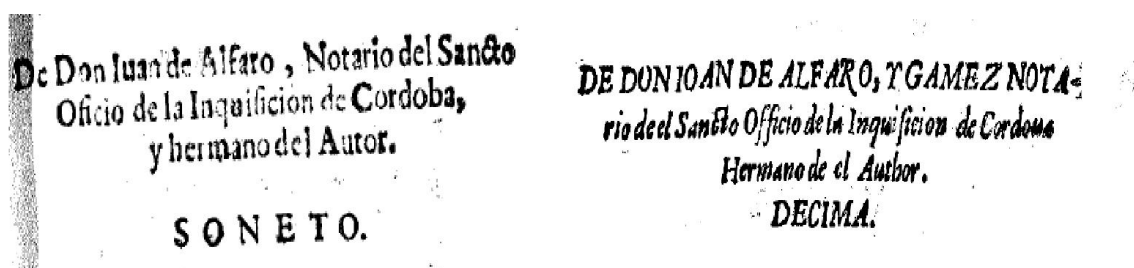
⁶⁹ Juan de Alfaro y Tomás de Aguiar, *Retrato de Antonio de Solís* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano).

⁷⁰ Juan de Alfaro, *Retrato de Calderón* (Madrid, Real Academia de la Historia) Sobre este retrato *vid.* José María Palencia Cerezo, «El retrato de Calderón por Alfaro: propósito y conclusión», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 140 (2001), pp. 9-14.

⁷¹ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, cit., p. 97.

que Juan de Alfaro alcanzó con este cortesano, ostentador de numerosos cargos palatinos, fue tal que le nombró albacea testamentario, según figura en su partida de defunción.⁷²

Es de reseñar que, pese a que Juan de Alfaro siempre mantuvo contacto con los artistas y literatos de su época y se esmeró en apologizar el noble arte de la pintura tanto a través de sus escritos como de sus propias obras pictóricas, desde que consigue el cargo de notario del Santo Oficio, el 6 de marzo de 1666, firma en la mayoría de sus escritos posponiendo a su nombre dicho empleo, e igualmente lo hace también su hermano en la *Lira de Melpómene*⁷³ (1666) y la *Vida de Santa Marina de las Aguas Santas*⁷⁴ (1680), obras en las que Juan de Alfaro participa con un soneto y una décima correspondientemente:



Juan de Alfaro llevaba intentando ser notario del Santo Oficio desde 1660, momento en el cual, acaecida ya la muerte de Velázquez, encontramos a Enrique Vaca de Alfaro iniciando el proceso de informaciones sobre limpieza de sangre en Córdoba a favor suyo y de su hermano necesario para la

⁷² Archivo de la parroquia de los santos Justos y Pastor de Madrid, Libro 1 de Difuntos, folio 143; en José Valverde Madrid, «El pintor Juan de Alfaro», cit., p. 201.

⁷³ En la *Lira de Melpómene*, cit., f. A7r. figura el soneto que Juan de Alfaro le dedica y que comienza: «A Hipócrates, que fue el honor de Quíos».

⁷⁴ En la *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de las Aguas Santas*, cit., f. d1r. se encuentra una décima de Juan de Alfaro dedicada a su hermano que empieza: «En asunto tan sagrado».

obtención del cargo de notario. Dentro del Santo Oficio existen dos clases, como explica Jean-Pierre Dedieu:⁷⁵ de un lado los «oficiales» que cobran un salario y trabajan en la sede del tribunal (notarios de secreto, portero, aguacil, etc.); y, de otro, los «ministros», a saber, los familiares, comisarios, alguaciles de distrito, notarios y calificadores. A este segundo grupo pertenece, a la altura de 1666, Juan de Alfaro. Entrar a formar parte del Santo Oficio supone «un factor de prestigio, un honor codiciado por los beneficios sociales y fiscales que reportaba».⁷⁶ Los beneficios fiscales son más que evidentes, los sociales están influidos no tanto por la demostración de limpieza de sangre, sino también —y sobre todo— por el desembolso que suponía realizar el expediente encaminado a acreditarla. No existen precios oficiales para conseguir el certificado de limpieza de sangre y el pretendiente se ve obligado a pagar importantes sobornos al personal inquisitorial so pena de ver parado su expediente. La comprobación de limpieza de sangre fue, por tanto, un pretexto para la instauración de una prueba que, más que el origen, probaba cada vez más estrictamente el poder del candidato. Ser notario del Santo Oficio supone, por tanto, pertenecer a la élite y beneficia, ya no solo al que posee el cargo sino al resto de la familia, pues para llegar a serlo han tenido que probar la hidalguía de todo su linaje. De ahí que Enrique Vaca de Alfaro exhiba el honor de ser hermano de un notario del Santo Oficio, mostrando esto casi como un mérito personal. Como advertimos al principio, el valor del dinero vienen a ser, ya en esta época, germen de lo que luego devendrá en el capital burgués. No en balde ya había advertido Franciscos de Quevedo en su

⁷⁵ Jean-Pierre Dedieu, «Limpieza, poder y riqueza. Requisitos para ser ministro de la Inquisición. Tribunal de Toledo, siglos XVI-XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), pp. 29-44, p. 32.

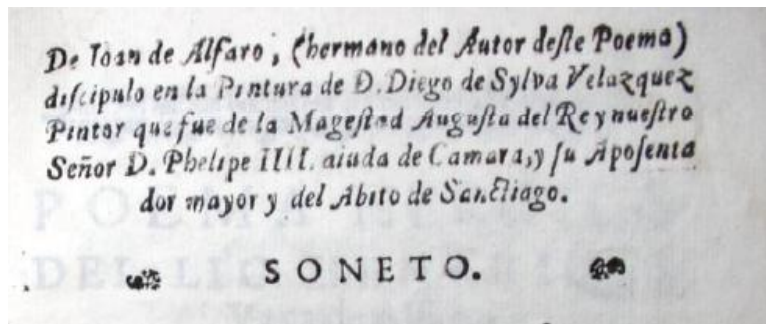
⁷⁶ Eva María Mendoza García, «Alianzas familiares y transmisión de oficios públicos: los escribanos de Málaga en el siglo XVII», en Jaime Contreras (eds.), *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, pp. 141-153, p. 143.

letrilla satírica aquello de: «¡Poderoso caballero/es don Dinero!». Sin embargo, pertenecer al Santo Oficio es más un puesto honorífico que otra cosa. También fue familiar de la Inquisición el abuelo de Juan de Alfaro, el primer Enrique Vaca de Alfaro, y, no por ello, dejó de ejercer como médico. En general, los empleados como ministros por el Santo Oficio, habían de completar los ingresos derivados de su trabajo con la dedicación a otras actividades lucrativas, como en el caso de Juan de Alfaro, la pintura. Siguiendo con el ejemplo del médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, Enrique Vaca de Alfaro, llama la atención observar cómo cuando su nieto se refiere a él en su *Lira de Melpómene*⁷⁷ no obvia su profesión como médico y menciona:

**AL DOCTOR D. HENRIQUE VACA
de Alfaro, Familiar del Sancto Oficio de la
Inquisición de Cordoba, mi abuelo.**

Por supuesto, esto guarda relación con el empeño por dignificar la profesión de médico que el propio Vaca de Alfaro también desempeñaba, pero también está en conexión con el hecho de que tanto la pintura como la literatura no son aún concebidas como profesiones, al menos como profesiones de gran prestigio a no ser que se desarrollen al servicio a la Iglesia o del Estado. Una muestra de ello la proporciona Enrique Vaca de Alfaro al anunciar la contribución que su hermano Juan de Alfaro hace en su obra *Festejos del Pindo* (1662). Para entonces Juan de Alfaro todavía no había adquirido el beneficio del Santo Oficio, por lo que Enrique Vaca no tiene más remedio que presentarlo haciendo alusión a su actividad artística pero, para distinguirlo, vincula, por medio de su maestro en el pincel, Diego de Velázquez, esta actividad a la Corte. Dice así:

⁷⁷ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., f. G4r.



Juan de Alfaro es, de los Alfaros, el que más profesionalizó su afición como pintor, llegando a prestar servicio, entre 1666 y 1675, al gran benefactor Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla, a quien le unían lazos familiares por parte materna. Este elevó a Juan de Alfaro a uno de los más altos grados de estima al que podía aspirar un pintor en su tiempo: hacerle responsable de la colección pictórica que, por herencia de sus antepasados, había reunido en su palacio madrileño de las Casas de Herrera. Parece claro que, para el Almirante de Castilla, Alfaro no jugó un papel de simple restaurador, sino el de un verdadero conservador, aposentador y decorador de palacio, como lo había sido Velázquez para el rey en sus últimos años.⁷⁸ No obstante, tanto él como su hermano Enrique son sabedores de que la mejor manera de dedicarse a la pluma o al pincel es hacerlo, no como oficio (negocio), sino como ocio en una época en que las fronteras entre el artesano y el artista, sobre todo en lo que a la pintura se refiere, son borrosas. Sigue a Juan de Alfaro en el arte de la pintura, su sobrino, Antonio Fernández Castro, epígono de la escuela cordobesa a la que pertenece su tío.

iv. Melchor Manuel de Alfaro

Continúa con la profesión de boticario de Francisco de Alfaro el menor de sus hijos, Melchor Manuel de Alfaro, nacido en Córdoba en 1658. No

⁷⁸ Vid. José María Palencia Cerezo, «Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)», cit., p. 245.

obstante, con fecha de 1697 conservamos su expediente de limpieza de sangre⁷⁹ por medio del cual pretendió hacerse notario del Tribunal de la Inquisición de Córdoba. José María Fernández Cañete señala lo siguiente sobre este Alfaro:

Manuel Melchor de Alfaro y Gámez [...] también fue celebrado poeta, aunque su mérito no brilló eclipsado por hermanos, padre y abuelo. De don Manuel Melchor se conocen unas décimas encomiásticas a su hermano, el doctor Enrique Vaca de Alfaro, sobre el trabajo de este que se publicó en 1680 titulado *Vida y martirio de santa Marina de las Aguas Santas*.⁸⁰

Efectivamente, las décimas a las que se refiere Fernández Cañete son las únicas muestras que conservamos de la poesía de Melchor Manuel de Alfaro. Estas se encuentran insertas en la obra de Enrique Vaca, *Vida y martirio de santa Marina* y comienzan: «El nombre es maravilloso/ de Alfaro ilustre es y raro».⁸¹

1.1.2 Los Gámez Cabrera: entre libros, antiguallas y cingulos

El apellido Gámez no se encuentran registrado en los listados de hidalguías de Córdoba.⁸² Aunque no se les reconoce una antigua prosapia de sangre, los individuos que portan este apellido en el siglo XVII en Córdoba, entre los que se encuentra el autor de la *Lira de Melpómene*, atesoran una linaje intelectual. Si nos remontamos a la cuarta generación anterior a la de Enrique Vaca de Alfaro, observaremos como, desde entonces, los cabeza de familia

⁷⁹ «Información genealógica de Melchor Manuel de Alfaro», Archivo Histórico Nacional, INQUISICIÓN, 5249, Exp. 10.

⁸⁰ José María Fernández de Cañete, «Los Alfaro, linaje ilustre de Córdoba», cit., p.12.

⁸¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Vida y martirio de santa Marina de las Aguas Santas*, cit., f. d1r.

⁸² *Vid.* Julián Hurtado de Molina Delgado y Teresa Criado Vega, *Índice de hidalguías de Córdoba: fuentes para una prosopografía de la élite municipal cordobesa en la Edad Moderna*, Córdoba, Fundación Cristo de las Mercedes, 2007.

son hombres de cultura, a los que se les llama «licenciados». Ejercen, normalmente, cargos de clérigos o capellanes beneficiados y ostentan, en ocasiones, el lustre de ser ministros del Santo Oficio de la Inquisición. Son representantes, por tanto, de una nobleza no hereditaria sino adquirida por méritos, por formación y cultura, miembros de una «nueva nobleza».

El primer Gámez del que tenemos noticia domiciliado en Córdoba durante el siglo XVII, es el tatarabuelo materno de Enrique Vaca de Alfaro, Bartolomé López de Gámez y Paje. Sabemos de él que perteneció a la Universidad de los Beneficiados de Córdoba en la que fundó cuatro misas rezadas en réquiem y tres fiestas: la de la Circuncisión, la de la Concepción y la de San José. Bartolomé fue clérigo de la parroquia de Santo Domingo de Silos, donde descansó en paz tras su muerte acaecida en 1652.⁸³ Junto a este fue sepultado también su nieto, Bernardo Cabrera de Paje y Gámez, capellán de la misma parroquia muy conocido entre sus convecinos, que le llamaron «el licenciado Cabrera». Heredero de la sapiencia y erudición de Bernardo Cabrera fue su sobrino, Enrique Vaca, hijo de su hermana Melchora.

La economía y la dignidad social de los Gámez Cabrera estuvo sustentada en el beneficiado, donde los miembros de esta familia encontraron la dignidad social suficiente como para saciar su hambre de nobleza al insertarlos en un estamento que tenía claros privilegios con respecto al pueblo común, entre ellos, permitirle tiempo de «ocio» con el que justificar la muy digna y culta dedicación al «mundo de las letras». Dedicación que, si bien, en puridad, pertenece al «ocio» porque no les produce ganancias pecuniarias, en cambio, sí que obtienen de ella dos claros beneficios: intelectuales (sapiencia) y de notoriedad (fama). Sin el auxilio de las letras y la erudición, ¿de qué manera hubiera conseguido el licenciado Cabrera y su sobrino Vaca de Alfaro insertarse en el círculo ilustrado de su época, frecuentar selectas órbitas y dejar

⁸³ *Vid.* Teodomiro Ramírez de Arellano y Gutiérrez, *Paseos por Córdoba*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2003, v. 1, p. 97.

memoria de sus nombres en los anales de la historia?. Estamos, por tanto, ante un caso más de individuos que utilizan su «ocio», en este caso, centrado en la erudición y el estudio de las antiguallas, para lograr un «negocio» relacionado, en este caso, con aumentar su saber, pero también su honor y gloria.

i. Bernardo Cabrera de Paje y Gámez

Bernardo Cabrera nació en Córdoba el 25 de junio de 1604 fruto del matrimonio entre Miguel de Gámez y Paje, hijo del citado Bartolomé López de Gámez y Paje, con Constanza de Cabrera. Consciente de la dignidad y nobleza del apellido Cabrera en Córdoba ⁸⁴ Bernardo firma siempre anteponiendo el apellido materno, Cabrera, al patronímico del padre, Gámez, algo que, como ya hemos visto, era bastante usual en la época, hasta el punto de llegar a ser conocido como «el licenciado Cabrera». Bernardo dio comienzo a sus estudios en el Colegio de la Compañía de Jesús e inclinado al cultivo de las letras, se decidió a estudiar teología para lograr, como su abuelo, el puesto de beneficiado.

La capellanía fue la institución clave en el sistema benefical al que pertenece esta familia, la de los Gámez, ya que es ella la que proporciona la congrua necesaria para que sus miembros inicien sus carreras profesionales o se inserten en el estamento clerical. Sin embargo, en lo que se refiere a los aspectos económicos, contra la percepción de los contemporáneos que señalaron, en numerosas ocasiones, la vida regalada y muelle de los clérigos, contrasta la realidad de una situación de precariedad económica. ⁸⁵ De modo

⁸⁴ *Vid.* Francisco Ruano, *Casa de Cabrera en Córdoba*, Córdoba: Juan Rodríguez, 1779.

⁸⁵ *Vid.* León Carlos Álvarez Santaló, «La percepción religiosa común en el imaginario social», en Francisco Sánchez y Juan Luis Castellano (coord.), *Carlos V, europeísmo y universalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 5, 2001, pp. 15-52.

que, según ha señalado Arturo Morgado García, en el siglo XVII la riqueza de este grupo no era en modo alguno comparable con la de los grupos auténticamente privilegiados, como, sobre todo, la nobleza.⁸⁶ Domínguez Ortiz ha indicado que la procedencia social de las familias tocadas por vocaciones religiosas en las que se recluta el clero secular «son, en muchos casos, segundones de familias hidalgas que pretendían resolver su situación personal de una manera segura, en tanto que otros serían hombres de modesto origen y pocas aspiraciones que llevaban una existencia apacible».⁸⁷ Dentro de esta segunda clase cabría situar a Bernardo de Cabrera, quien, siguiendo la línea familiar, se refugió en este estado por cuanto le concedía de autonomía para a su verdadera vocación: la erudición y el estudio de las antigüedades. Ramírez de las Casas-Deza se refiere a esto con las siguientes palabras: «La tranquilidad e independenciam del cargo que había elegido [Bernardo Cabrera] le permitieron pasar toda su vida dado al estudio y a tareas de erudición».⁸⁸

La independenciam del cargo le concedía a Bernardo de Cabrera el privilegio de contraer matrimonio y formar una familia, privilegio que no desaprovechó. Ya advirtió Isidro Dubert⁸⁹ que, en raras ocasiones, el beneficiado vive en solitario, siendo lo más habitual que forme parte de un seno familiar de tamaño amplio como lo era la familia de este cordobés. Bernardo de Cabrera se casó con María de los Reyes y, al tiempo, su hermana

⁸⁶ Arturo Jesús Morgado García, «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 25 (2007), pp. 75-100, p. 87.

⁸⁷ Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en el antiguo régimen*, Madrid, Akal, 2012, p. 93.

⁸⁸ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», *Semanario pintoresco español*, v. 6, 45 (1841), pp. 357-358, p. 357.

⁸⁹ Isidro Dubert García, *Historia de la familia en Galicia durante la época moderna, 1550-1850: (estructura, modelos hereditarios y conflictos)*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1992, p. 85.

Isabel Gámez se casó con su cuñado, Asciclo de los Reyes. Es decir, los hermanos Bernardo de Cabrera e Isabel Gámez se desposaron con los hermanos María y Asciclo de los Reyes respectivamente. Este tipo de nupcias son muy frecuentes en este tiempo por la rentabilidad que revierten a los cabezas de familias, quienes conciertan estos casamientos y llegan a acuerdos beneficiosos para ambas partes.

De su matrimonio con María, Bernardo obtuvo un único hijo, Jacinto de Gámez quien, tras contraer matrimonio con María de Pineda y ser padre de María Bernarda Gámez y Cabrera, falleció. A esta defunción sucedió la de su esposa, dejando huérfana a su hija que fue, desde entonces, custodiada por su abuelo paterno Bernardo Cabrera.

Por otro lado, la unión nupcial entre la hermana de Bernardo Cabrera, Isabel y su cuñado, Asciclo de los Reyes, dio como fruto el nacimiento de Melchora de los Reyes que, tras ser tomada en matrimonio por Francisco de Alfaro, concibieron a su primogénito: el autor de la *Lira de Melpómene*, Enrique Vaca de Alfaro.

Por último, este recorrido por el árbol genealógico de los Gámez Cabrera desemboca en el casamiento de Enrique Vaca de Alfaro con su prima, Bernarda de Cabrera, que tuvo lugar cuando ella alcanzó la mayoría de edad, el 14 de diciembre de 1670.⁹⁰ Por tanto, con este matrimonio vuelven a estrecharse los lazos que, desde el enlace de los padres de Enrique Vaca ya unían a la familia de los Alfaro y los Gámez, con lo que esta unión puede considerarse un matrimonio exitoso, pues, como explica Silvia Jiménez, «un matrimonio exitoso posibilitaba concentrar el patrimonio de dos familias, evitando la dispersión y fortaleciendo la posición económica y social al tiempo que permitía aumentar el capital relacional, consolidando relaciones ventajosas

⁹⁰ Archivo de la Parroquia del Sagrario de Córdoba, Libro 8 de Matrimonios, f. 89; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», *Separata de la revista Espiel*, s.n (1963), sin paginar, doc. 5.

desde el punto de vista social». ⁹¹ Es indudable además, que en este matrimonio tuvo mucho que ver Bernardo Cabrera, tío de Enrique Vaca de Alfaro y tutor de su nieta, María Bernarda. El matrimonio era la ocasión ideal para enlazar con otras familias de élite o, en el caso de que no se disponga de suficiente dinero para una gran dote, de ceñir los lazos «entre parientes». ⁹² El casamiento entre Enrique Vaca y su prima, María Bernarda, responde, por tanto, a esta estrategia que avanzaba en pos de la formación de dinastías.

Presumiblemente, Enrique Vaca de Alfaro, desde sus primeros años, mantuvo un fuerte contacto con su tío-abuelo, el clérigo Bernardo de Cabrera, el cual fue conocido en Córdoba por ser un importante erudito y anticuario, poseedor de una gran biblioteca, de cuyo saber supo beber el autor de la *Lira de Melpómene*, como queda de manifiesto en esta obra. ⁹³ Para Aragón Mateos «lo más granado del presbiterado suele relacionarse con gentes de pluma y profesiones liberales». ⁹⁴ En consecuencia con esto, no debía ostentar Bernardo Cabrera un deshonoroso lugar para codearse y gozar de la amistad de algunos de los intelectuales más destacados de su época, como son Gil González Dávila, ⁹⁵ Vicencio Juan de Latranosa, ⁹⁶ Lorenzo Ramírez de

⁹¹ Silvia Jiménez Martínez de Lagrán, «Estudio de la formación de una élite a través del rápido proceso de ascenso social de la familia Ruiz de Apodaca en el siglo XVIII», en Enrique Soria Mesa *et al.* (coord.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, v. 2: Familia y redes sociales, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009, pp. 295-300, p. 300.

⁹² Antonio José Díaz Rodríguez, «Entre parientes: modelos de formación de dinastías en el Cabildo Catedralicio cordobés (ss. XVI-XVIII)», Enrique Soria Mesa *et al.* (coord.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, cit., pp. 161-174.

⁹³ *Vid.* § II.1.4 «Lecturas y libros».

⁹⁴ Santiago Aragón Mateos, «Notas sobre el clero secular en el Antiguo Régimen. Los presbíteros del obispado de Coria en el siglo XVIII», en *Hispania Sacra*, 44 (1992), pp. 291-334, p. 296.

⁹⁵ Gil González Dávila (Ávila, 1570 o 1577-1658) en tiempos de Felipe III y Felipe IV sirvió como cronista de Castilla e Indias. Cultivó al erudición y el estudio de la historia y las

Prado,⁹⁷ Bernardo de Alderete⁹⁸ o Pedro Díaz de Rivas,⁹⁹ como cita Enrique Vaca en su *Lira*¹⁰⁰ y evidencia Ramírez de Arellano cuando escribe:

antigüedades. Entre sus publicaciones, ocupa un lugar sobresaliente su *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas* (1645-1650).

⁹⁶ Vicencio Juan de Lastanosas (Huesca, 1607-1681) perteneció a la nobleza, llegando a ser gentilhombre de casa de Carlos II y señor de Figueruelas. De gran erudición y gusto por la numismática y las antigüedades, mantuvo un fuerte contacto con los eruditos de su tiempo gracias al cual reunió en su casa un gran museo de curiosidades y una enorme biblioteca, donde regentó una tertulia a la que acudieron historiadores como Andrés de Uztarroz y escritores como Baltasar Gracián quien dejó testimonio de ello en su obra *El Discreto* (1646). Fue, además, mecenas de varios artistas y escribió, entre otras obras, un tratado sobre numismática titulado: *Museo de medallas desconocidas españolas* (1645).

⁹⁷ Lorenzo Ramírez de Prado (Zafra, 1583-1658) resalta como humanista, bibliófilo y escritor. Vinculado a Córdoba tras su matrimonio con la cordobesa Lorenza de Cárdenas, mantuvo estrecha relación con la intelectualidad de la ciudad y adargó la poética de Góngora, tal y como aparece reflejado por Cascales en sus *Cartas filológicas* (1634).

⁹⁸ Bernardo José Alderete (Málaga, 1565-1645) fue un importante erudito que desempeñó el cargo de canónigo de la catedral de Córdoba. Su obra principal es *Del origen y principio de la lengua castellana* (Roma, 1606).

⁹⁹ Pedro Díaz de Rivas (Córdoba, 1587-1653) como su tío Martín de Roa, fue anticuario y erudito y escritor. Se preció de ser amigo de Góngora al que defendió en sus *Discursos apoloéticos por el estilo del «Polifemo» y las «Soledades»* (1616-1617) así como de las *Anotaciones a las mismas obras*.

¹⁰⁰ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., ff. G7r.-v.: «Y concluiré diciendo la grande estimación que hizo de su persona el doctor Bernardo Joseph Aldrete, canónigo de la Santa Iglesia de Córdoba, bien conocido por sus escritos; don Lorenzo Ramírez de Prado, caballero del orden de Santiago, del Consejo de su Majestad, en el supremo de Castilla, Indias y Junta de Guerra y en el de la Santa Cruzada y Junta de Competencias, embajador de su Majestad al rey cristianísimo de Francia, que refiriendo su nombre se dice todo; el doctísimo padre Martín de Roa; el licenciado Pedro Díaz de Rivas, grande escritor de las antigüedades de Córdoba, su patria; el excelentísimo señor D. Adán Centurión y Córdoba, marqués de Estepa, Almuña, etc.; el maestro Gil González de Ávila, cronista mayor de las Indias y de los reinos de las dos Castillas, etc.; el doctor Martín Vázquez

El licenciado Bernardo de Cabrera de Paje y Gámez [...] murió [...] habiendo merecido particular predilección de todos sus contemporáneos, especialmente de los escritores Pedro Díaz de Rivas y el canónigo Alderete.¹⁰¹

Precisamente Díaz de Rivas, contribuyó, con su su muerte, a aumentar la biblioteca y la colección personal de Bernardo Cabrera que logró ser una de las más importantes de su tiempo, pues, como señala Ramírez de las Casas:

para satisfacer su gusto y escribir sobre las materias que se proponía ilustrar junto un insigne monetario y una gran colección de antigüedades, así como una copiosa y selecta biblioteca que eran de lo más señalado que se conocía en aquellos tiempos.¹⁰²

Según Aranda Pérez¹⁰³ la parroquia desempeñó una función clave como elemento de sociabilización y fomento de la clase letrada por cuanto constituyó un lugar relacional forjador de vínculos humanos que aglutina a elementos sociales muy concretos, ayudando a conformar una conciencia de pertenencia a un espacio común. En este contexto y fuera de él, Bernardo Cabrera granjeó amistades muy provechosas dentro del mundo de las letras y la erudición, hasta el punto de que fue más conocido por su «afición» a los libros y antigüedades que por su «profesión» como clérigo capellán.

Sirueta, canónigo del Santo Monte de Granada, racionero de la S. Iglesia Catedral de Sevilla, etc.; don Vicencio Juan de Lastanosa, señor de Figaruelas, insigne escritor aragonés y mecenas grande de los doctos; y *monsieur* Bertaut, barón de Frecaille, del Consejo del Rey cristianísimo y su oidor de la chancillería de Roan, varón doctísimo [...].

¹⁰¹ Teodomiro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba*, cit., p. 97.

¹⁰² Luis María Ramírez de las Casas-Deza, «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», cit., p. 357.

¹⁰³ Francisco José Aranda Pérez, «El clero parroquial también se acabilda. El cabildo de curas y beneficiados de Toledo», en Francisco José Aranda Pérez (coord.), *Sociedad y élites eclesiásticas en la España Moderna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2000, pp. 237-288, p. 248.

Inmerso en este ambiente creció Enrique Vaca de Alfaro donde desarrolló su curiosidad, leyendo los libros y admirando las lápidas, monedas y demás antiguallas que tenía Bernardo Cabrera en su biblioteca-museo. El eclesiástico solía ejercer como *pater familias*, papel que rebasaba con creces los límites de las cuatro paredes del hogar y afectaba a toda la parentela, sobre todo al heredero, llamado a la sucesión que encarnaba, por lo general, un joven sobrino, pero en otras ocasiones un hermano o un sobrino-nieto, como en el caso de Vaca de Alfaro. Muy probablemente fuera Bernardo de Cabrera quien le facilitó a Enrique Vaca de Alfaro el acceso a grados menores y la regencia de una capellanía de la que fue clérigo mientras cursaba estudios de medicina en Sevilla.¹⁰⁴

De la estrecha relación que unió a Enrique Vaca con su tío da muestras el privilegiado conocimiento que de él poesía y la admiración pública que le profesa, de la que deja huella en su *Lira de Melpómene* donde le dedica un poema a él y otro a la excelsa biblioteca.¹⁰⁵ Preceden a ambas composiciones unas líneas en las que Vaca de Alfaro presenta el licenciado Cabrera de la siguiente manera:

**BERNARDO CABRERA DE PAGE, T.
Gámez, Presbytero, Beneficiado de la Iglesia Pa-
rochial de Santo Domingo de Sylos, mi tío, Prior en
tercera eleccion, de la Illustre Vniversidad de
los Señores Beneficiados de Cordoba, y
Ministro del S. Officio de la
Inquisicion della.**

¹⁰⁴ «Escritura de recibo de la capellanía que fundó Catalina Jiménez a Enrique Vaca de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 31, Escritura de 21 de junio de 1652 inserta en la de 27 de junio de 1652 ante don Nicolás Damas; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 2.

¹⁰⁵ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., f. G5r: «Gámez famoso, sin igual Cabrera» y f. G5v.: «Bernardo, insigne nardo en lo suave».

La presentación que Vaca de Alfaro nos ofrece aquí a modo de moderno currículum pretende, como es obvio, llamar la atención sobre la dignidad de su tío, Bernardo Cabrera, y, colateralmente, sobre la suya propia. Para ello coloca los méritos del licenciado Cabrera en orden de importancia ascendente, siendo el más destacado el de ser ministro del Santo Oficio de la Inquisición, por cuanto eso suponía de limpieza de sangre y de caudal para costear su expediente, como ya hemos analizado. Ser prior de la Universidad de Beneficiados, aunque sea de tercera elección, no tendría por qué ser un mérito digno de reseñar si no fuera por lo que esto supuso en la Córdoba del seiscientos. José Aranda¹⁰⁶ describe espléndidamente el caso de la Universidad de Beneficiados de Córdoba durante este tiempo. Como sabemos, esta Universidad surgió en la baja Edad Media casi a manera de un gremio formado para resolver los problemas que afectaban a sus componentes, representados por su prior. El caso cordobés es peculiar porque, sobre todo, a partir del siglo XVII existía división y conflicto en las filas del clero parroquial, encontrándose desgajados una agrupación de beneficiados, donde se situaba Bernardo Cabrera, y otra de curas-rectores (o curas-proprios, fundada en 1648), que constantemente fueron enfrentándose entre sí, apoyados, respectivamente, por el Cabildo Catedral y por el Ayuntamiento. Vaca de Alfaro hace valer aquí la agrupación de beneficiados a la que pertenecía su tío frente a la de curas-rectores de reciente formación. Finalmente, pegado al nombre del licenciado su cargo como presbítero y entre este y su función en la Universidad de Beneficiados el parentesco con el autor de la obra, «mi tío». Como señala Arturo Jesús Morgado,¹⁰⁷ la función del tío clérigo es fundamental en el sistema familiar del Antiguo Régimen, ya que él mismo

¹⁰⁶Francisco José Aranda Pérez, «El clero parroquial también se acabilda. El cabildo de curas y beneficiados de Toledo», cit., p. 259.

¹⁰⁷Arturo Jesús Morgado García, «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», cit., p. 85.

realiza tareas supletorias de tutela paterna y/o materna, contribuyendo a la promoción social de sus sobrinos, a los que proporcionará apoyo para el acceso al estamento clerical y para la carrera posterior, o dotes para el matrimonio, como hizo también Bernardo de Cabrera con sus sobrinos Enrique Vaca y Bernarda Gámez Cabrera. Todo ello hace que se reúnan en la figura del tío clérigo un conjunto de elementos que favorecen la cohesión familiar y procuran la promoción personal facilitando vinculaciones parentales y relaciones clientelares.

Desde luego, Vaca de Alfaro se muestra orgulloso de estar emparentado con el licenciado Cabrera y contribuyó con esta obra a que se le relacionase con él. De ahí que no pueda extrañarnos que en el expediente de sangre de Juan de Alfaro, varios testigos, como Andrés Díaz Navarrete, al ser preguntados por la abuela materna de este no recuerden su nombre y respondan «es una hermana de Bernardo Cabrera».¹⁰⁸ Esto da buena cuenta de como Bernardo Cabrera consiguió, a lo largo de su vida, satisfacer sus aspiraciones de índole intelectual y granjearse con ello un nombre honorable y prestigioso en su ciudad. Tanto fue así que su crédito traspasó las fronteras de Córdoba y el docto Bertaut, barón de Frecaille, oidor de audiencia de Ruan y consejero del rey, le ofreció al español imprimir sus obras en aquel reino y ayudarle en sus gastos. Enrique Vaca de Alfaro conocía de primera mano esas cartas y, para hacer muestra de ello, decide transcribir en su *Lira de Melpómene* un fragmento de una de ellas junto a un listado bastante completo de todas las obras que el licenciado Bernardo Cabrera tenía por imprimir.¹⁰⁹

Tras la muerte del licenciado Cabrera, acaecida el 8 de febrero de 1676, su nieta Bernarda Gámez heredó un patronato junto con otras posesiones¹¹⁰ y

¹⁰⁸ *Información de Limpieza de Sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12564/7, f. 29r.

¹⁰⁹ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., ff G5r.-H1r.

¹¹⁰ «Testamento de don Bernardo Cabrera a favor de la esposa de Vaca de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 15, Escritura de 30 de diciembre de

su sobrino-nieto Enrique Vaca de Alfaro gran parte de su biblioteca, así como su colección de antigüedades. Lástima que, tras la defunción de Enrique Vaca, la gran mayoría de los libros que componían dicha biblioteca se perdieran, pues su viuda los vendió para poder casarse de nuevo con su otro primo, Bartolomé de Cota Castillejo, tal y como se comprueba al leer su «Carta de dote».¹¹¹ Los libros y objetos que lograron salvarse de ser vendidos pasaron a ser propiedad del anticuario cordobés Villacevallos.¹¹² Así, F. Gimeno Pascual deja de manifiesto que:

muchas piezas de uno de los primeros museos, el de Pedro Leonardo de Villacevallos, habían formado parte ya de incipientes colecciones reunidas en los siglos XVI y XVII por los anticuarios cordobeses Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera, los cuales, a su vez, habían heredado la colección de Pedro Díaz de Rivas, erudito que al mismo tiempo había recogido piezas de Ambrosio de Morales y del hermano de este, el médico Agustín de Oliva y su tío, Martín de Roa.¹¹³

Por tanto, en Enrique Vaca de Alfaro se continúa la tradición erudita emprendida por su tío Bernardo Cabrera como lo revela, no solo su labor

1670; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 9.

¹¹¹ «Carta de dote de la esposa de Vaca de Alfaro e inventario de los bienes de este», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 4, Escritura ante don Diego Pineda de 15 de diciembre de 1687; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 19. Este inventario fue transcrito por José Valverde Madrid en «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 19 y, actualmente, se ha ocupado de su edición Ángel María García en su monografía *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, cit.

¹¹² *Vid.* José Beltrán Fortes y José Ramón López Rodríguez (coords.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos: coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.

¹¹³ F. Gimeno Pascual, «Novedades sobre los estudios epigráficos en España en los siglos XVI-XVII», en F. Gascó y J. Beltrán (eds.), *La Antigüedad como argumento. II. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, Sevilla, Scriptorium, 1995, pp. 99-120, p. 104.

como anticuario y dueño de una gran biblioteca, sino también el importante corpus manuscrito sobre antigüedades e historia de Córdoba que legó. Pero, más que eso, Vaca de Alfaro es el legítimo sucesor y heredero del lugar social que ocupaba su tío en las redes sociales. Se esperaba de él, por tanto, que actuara como regente y continuador de la estrategia familiar de ascenso o mantenimiento del poder y el *status*.

En cuanto a la «vocación» familiar, se convencieron de los dones de la Iglesia y avanzaron por esta vía hasta cursar estudios de órdenes mayores el primo de Bernarda Gámez Cabrera, Antonio Fernández de Castro y Villavencio Cabrera, prebendado de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba y varios de los descendientes del matrimonio conformado por Enrique Vaca y su prima Bernarda Cabrera.

ii. Los descendientes de Enrique Vaca de Alfaro y Bernarda Cabrera

Dos de los tres descendientes directos de Enrique Vaca de Alfaro y Bernarda Gámez Cabrera optaron por la carrera eclesiástica. El primogénito del matrimonio, Francisco Honorio Alfaro Cabrera, fue prebendado de la Santa Iglesia Catedral y el menor de sus hijos, Diego Manuel Alfaro Cabrera, prebendado coadjutor de la misma iglesia. El hermano de ambos e hijo segundo del matrimonio, Antonio Marcelo Alfaro y Gámez, fue abogado de la Real Chancillería de Granada, donde tuvo que avecinarse sin perder, por ello, el contacto con sus parientes ni con su Córdoba natal, lugar en el que pasó largas temporadas y donde, en defensa de los intereses familiares, actuó como procurador en un pleito emprendido en 1700 por el fiscal eclesiástico de la ciudad de Córdoba, el rector de la parroquia de Santo Domingo de Silos, pariente de este y sucesor del puesto que perteneció a sus ascendientes Bartolomé López de Gámez y Paje y Bernardo de Cabrera, a cuyo derecho coadyuvaban los curas del Sagrario de la Santa Iglesia, sus hermanos Francisco

Alfaro Cabrera y Diego Alfaro Cabrera, además de otros rectores de las iglesias parroquiales, con el colegio de Nuestra Señora de la Asunción de Córdoba.¹¹⁴

Teóricamente, dignidades, canonicatos, raciones y medias raciones fueron cargos electivos, cuya provisión dependió, según las circunstancias, del cabildo, del obispo, del papa o del rey. ¿Cómo se aseguraba entonces la familia de los Cabrera la sucesión de los cargos en el seno de su parentela? Como es ya cosa sabida, recurrían al mecanismo de las bulas de regreso (resignas y coadjutorías). Esto permitió que se establecieran auténticas dinastías de prebendados, como ejemplifica el caso del que nos ocupamos o el de los Fernández de Córdoba, una dinastía de deanes.¹¹⁵ La familia del prebendado invertía esfuerzo y dinero en conseguir una prebenda catedralicia y conservarla dentro del linaje. Se trataba de una *sinecura* con fuertes ingresos. El prebendado debía a su familia que lo hubiera convertido en todo un privilegiado: no tenía que preocuparse ya por su futuro económico y su vida sería relativamente cómoda. Este sería el caso del primer hijo de Vaca de Alfaro, Francisco Alfaro. Este cargo era, no obstante, un *do ut des*, es decir, de él se espera que el favorecido encuentre un estado apropiado para el resto de sus hermanos: pagando sus estudios universitarios de manera que, en un futuro, se pudiera contar con alguien en una de las Chancillerías, como, de hecho, hizo con su hermano, Antonio Alfaro Cabrera o bien disponiendo su sucesión en la prebenda, tal y como actuó con su otro hermano Diego de Alfaro Cabrera.

¹¹⁴ Antonio de Alfaro y Cabrera, *Por el fiscal eclesiástico de Córdoba, el rector de la parroquia de Santo Domingo de Silos cuyo derecho coadyuvan los curas del Sagrario de la Santa Iglesia y demás rectores de las iglesias parroquiales con el colegio de Nuestra Señora de la Asunción de aquella ciudad*, Córdoba: [s.t], 1700; hay un ejemplar en el Fondo Antiguo de la Universidad de Granada, fichero a-044-115 (12).

¹¹⁵ *Vid.* Antonio José Díaz Rodríguez, «Entre parientes: modelos de formación de dinastías en el Cabildo Catedralicio cordobés (ss. XVI-XVIII)», cit.

No encontramos en los sucesores de Vaca de Alfaro voluntad por seguir los estudios eruditos que emprendiera Bernardo Cabrera y continuara su sobrino. Este hecho puede explicarse por diversas causas. Probablemente, además de la falta de interés, tuvo que ver la pérdida de la biblioteca y los escritos de Vaca de Alfaro, por la venta que de ellos hizo su esposa. Pero también podríamos apuntar un motivo de índole social relacionado, por un lado, con el ascenso logrado por esta nueva generación de prebendados y, por otro, con el cambio de mentalidad operante durante esta época, que se caracteriza por lo que Enrique Soria ha llamado «una concepción noble ante la vida»,¹¹⁶ definida por una serie de virtudes nobiliarias que condicionaban todos los aspectos de la existencia, lo material y lo inmaterial (redes relacionales, patronazgo, visión de la muerte, comportamientos públicos, etc.), que no les hacía tan necesario recurrir a la escritura como método para promocionarse en la escala social o afirmar la dignidad de su cargo o el gremio al que pertenecen, tesitura en la que sí se vio Enrique Vaca de Alfaro.

1.2 Enrique Vaca de Alfaro y Gámez

Para abordar la semblanza de Enrique Vaca de Alfaro se hace necesario trazar su trayectoria académica y profesional como médico lo que nos llevará a comprender su producción escrita, nacida del tiempo de asueto de su principal ocupación. Adquirir formación universitaria servía para integrarse en una élite que era, en parte, intelectual, en cuanto que dotaba a los graduados universitarios de conocimiento, y en parte, política, en cuanto ofrecía contacto con los círculos de ejercicio del poder. El simple hecho de acceder a la formación universitaria ya situaba al individuo dentro de una clase social, dentro de una élite, pero si, además, este individuo accedía a una formación

¹¹⁶ Enrique Soria Mesa, *El cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias de una élite de poder (Córdoba, siglos XVI-XIX)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2001, pp. 169-170.

impartida en una de las universidades más prestigiosas del momento, como las de Alcalá de Henares, Salamanca o Valladolid, su *cursus honorum* se veía enriquecido y esto le brindaba mayores expectativas de éxito en su carrera profesional. Para desbancar al resto de los contrincantes y avanzar en esta carrera por adquirir los mejores empleos así como la mayor respetabilidad social, era necesario disponer de una buena estrategia de promoción personal así como de una buena red de contactos. La publicación se concibe, por tanto, como uno de los medios más rentables para alcanzar este fin por parte de esta «nueva nobleza» a la que pertenece Enrique Vaca de Alfaro. La incorporación de la actividad literaria al *habitus* de esta clase letrada fue tal que, como señala Antonio Domínguez Ortiz:

Quien no tenía vocación personal por las letras había, por lo menos, heredado libros y obras de arte, tenía que alternar con personas instruidas, sentaba a su mesa eclesiásticos, según costumbre satisfaría su vanidad costeando la impresión de un libro, en cuya pomposa dedicatoria se exaltaba en términos ditirámicos su estirpe; y muy rudo había de ser si tal vez no se picara de componer versos.¹¹⁷

En el momento en que se percibe la posibilidad de ascenso por méritos y no por favores, la mediana nobleza recurre a la publicación como el medio que les permite, mediante la exhibición de su formación y cultura, publicitarse, adquirir fama y, en consecuencia, oficios prestigiosos y una posición distinguida.

A continuación dibujamos el perfil profesional del Enrique Vaca de Alfaro doctor en medicina y el perfil culto del Enrique Vaca de Alfaro docto en letras, para ver en qué medida son paralelos y convergen a perfilar el rostro de un mismo individuo.

¹¹⁷ Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973, pp. 161-162.

1.2.1 El doctor en medicina

El primer rasgo que identifica a un individuo es el nombre. El autor de la *Lira de Melpómene* lo comparte con su abuelo homónimo desde el día de su bautismo, el 5 de febrero de 1635 en la parroquia de San Pedro de Córdoba.¹¹⁸ Ambos comparten, además, profesión (los dos son médicos) y vocación (ambos muestran interés por la poesía), por lo que algunos estudiosos los han confundido atribuyéndole a uno las obras o hechos del otro y viceversa.¹¹⁹ El propio autor de la *Lira* se encontró con este problema cuando decidió insertar en su obra los *Varones ilustres de Córdoba*¹²⁰ el nombre de su abuelo y el suyo. Necesitó, en ese momento, como es obvio, distinguirse. Para ello podría haber recurrido a la relación de consanguineidad entre ambos, pero prefirió hacerlo aludiendo al título académico que ostentaban cada uno de ellos. Así llamó «licenciado Enrique Vaca de Alfaro»¹²¹ a su abuelo y empleó para él la denominación «doctor Enrique Vaca de Alfaro».¹²² Con ello el doctor muestra, por medio de su propio ejemplo, como su progenie ha conseguido prosperar y ascender hasta alcanzar el mayor grado académico existente y deja

¹¹⁸ «Partida de nacimiento de Vaca de Alfaro», Archivo de la parroquia de San Pedro, Libro 4 de Bautismos, f. 214v.; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 1.

¹¹⁹ Vid. José Luis Escudero López, *Varones ilustres de Córdoba, de Vaca de Alfaro: edición y estudio bibliográfico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1982 y *Córdoba en la literatura: estudio bio-biográfico (S. XV al XVII): el ms. de E. Vaca de Alfaro*, prólogo de Manuel Alvar, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001; Pablo García Fernández, «Breves apuntes de la vida y obras del médico cordobés licenciado Enrique Vaca de Alfaro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 11 (1925), pp. 27-46; Rafael Fuentes Guerra, «Vaca de Alfaro: ilustre familia cordobesa, con científica y literaria relevancia», cit.

¹²⁰ Enrique Vaca de Alfaro, *Varones ilustres de Córdoba*, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 59-2-45.

¹²¹ *Ibidem*, f. 50r.

¹²² *Ibidem*, f. 63r.

bastante en evidencia la importancia que tiene para él haber conseguido tal dignidad académica. En las líneas que siguen recorreremos los pasos que llevaron a Enrique Vaca de Alfaro a alzarse con el título de doctor en medicina y el prestigio social que lleva parejo.

Inmerso en la intelectualidad que animaba a la familia de los Alfaro y los Cabrera, Enrique Vaca iniciaría sus estudios a los 6 o 7 años de edad en lo que hoy llamaríamos «Educación primaria» y en la época «Escuelas de primeras letras». En esta primera etapa aprendería a leer y escribir en su lengua vernácula, a realizar cálculos aritméticos, gramática latina y doctrina cristiana. Es en esta última disciplina en la que, sin duda alguna, le sirvió de gran ayuda su tío, el clérigo Bernardo Cabrera. Se ejerció tan ventajosamente en ella que consiguió ser beneficiado de la capellanía de una antepasada suya, Catalina Jiménez, en junio 1652.¹²³ Aproximadamente dos años antes, en octubre de 1650,¹²⁴ aparece matriculado como bachiller en Artes en el Colegio-Universidad Santa María de Jesús de Sevilla y un año después, en junio de 1653,¹²⁵ consigue graduarse como bachiller en esta disciplina, requisito indispensable para iniciar el bachiller en Medicina. Por tanto, Enrique Vaca fue capellán en Córdoba al mismo tiempo que bachiller de Artes en Sevilla, algo de lo más habitual, ya que, como revela Rodolfo Aguirre Salvador: «los capellanes fueron el sector más grande del clero y su labor fue ampliamente

¹²³ «Escritura de recibo de la capellanía que fundó Catalina Jiménez a Enrique Vaca de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 31, Escritura de 21 de junio de 1652 inserta en la de 27 de junio de 1652 ante don Nicolás Damas; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 2.

¹²⁴ «Certificaciones de estudios. Año 1643-1699», Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Libro 769, f. 409r.

¹²⁵ «Libro de matrículas en Cánones y Leyes y Medicina», Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Libro 483, f. 245r.

socorrida por estudiantes».¹²⁶ La renta de la capellanía le serviría a Vaca de ayuda para pagar sus estudios como bachiller y recaudar dinero para realizar sus estudios superiores. No obstante, en el Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla ser capellán más que un añadido a la obligación del estudiante, era un deber. José Antonio Ollero Pina en su monografía sobre esta institución durante el Siglo de Oro revela este detalle, al hacer hincapié en que «el carácter eclesiástico que el arcediano quiso imprimir a su fundación no procede tanto de la distribución como del hecho de que todos sus colegiales deberían ser clérigos de la orden de San Pedro o, al menos, de primera tonsura».¹²⁷ Enrique Vaca de Alfaro bautizado, por cierto, en la parroquia de san Pedro, como ya hemos advertido, al hacerse capellán, además de conseguir sustento pecuniario, cumple con el requerimiento exigido por el Colegio de Santa María de Jesús a sus bachilleres.

Una vez graduado en Artes, Enrique Vaca inició sus estudios de Medicina. Consciente del prestigio que otras Universidades distintas de la sevillana podían aportarle a su currículum, se matriculó como bachiller en Medicina en la Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla el día 1 de octubre de 1653,¹²⁸ pero permaneció en ella únicamente durante un curso. Al fin del cual, provisto de su expediente académico, se encaminó a la Universidad de Salamanca, donde realizó la prueba testifical necesaria para su admisión. Dicha prueba menciona lo siguiente:

En dos de junio de mil y seiscientos y cincuenta y cinco, Enrique Vaca de Alfaro, natural de Córdoba, bachiller a vista por la Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla de seis de julio de seiscientos y cincuenta y cuatro, probó haber cursado en la dicha Universidad un curso de la facultad de Medicina teórica y

¹²⁶ Rodolfo Aguirre Salvador, «El clero secular de Nueva España. Balance historiográfico y perspectivas de investigación», *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segretí*, v. 7, 17 (2007), pp. 229-250, p. 241.

¹²⁷ José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, cit., p. 55.

¹²⁸ «Libro de matrículas en Cánones y Leyes y Medicina», Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), libro 483, f. 245r.

cirugía y práctica de visitar enfermos desde san Lucas décimo quinto y tres hasta veinte y uno de abril [...].¹²⁹

Una vez superada la prueba testifical, el 19 de octubre de 1654 pasó un examen para ingresar en la Facultad Mayor de Salamanca. Queda constancia en este escrito:

Enrique Vaca de Alfaro, natural de Córdoba, de veinte años, moreno afilado de cara un lunar junto al ojo izquierdo pasa hábil a Medicina en diecinueve de octubre de mil y seiscientos y cincuenta y cuatro. Testigos: don Diego Valdecañas y don Juan de León.¹³⁰

Esta prueba documental resulta especialmente enjundiosa, no solo por los datos concretos que aporta, sino también por los rasgos físicos de Enrique Vaca de Alfaro que nos proporciona. Gracias a ella podemos recrear, por primera vez, su imagen e imaginárnoslo observando expectante el momento en el que lo declaran hábil para cursar estudios de Medicina en Salamanca, momento que entendería como la oportunidad idónea para continuar promocionándose y avanzar en su ascenso social. Para Laureano Robles en las Universidades del siglo XVII se encuentran dos tipos de intelectuales: unos, consagrados al saber por el saber en sí, y otros que acudirán a ellas buscando una formación que les habilite para desempeñar un puesto de trabajo.¹³¹ En esta perspectiva, la Universidad de Salamanca ocupará el lugar decisivo en la promoción social del español en el siglo XVII. A este respecto podemos recordar aquel texto que Cervantes pone en labios de un labriego en el *Quijote*:

¹²⁹«Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina (1654-1660)», Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA), Libro 660, f. 61v.

¹³⁰ «Registros de exámenes de estudiantes para ingresar en la Facultad Mayor», Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA), Libro 552, ff. 88v.-89r.

¹³¹ Laureano Robles Carcedo, «Catedráticos de la Universidad de Salamanca (siglo XVII) y su proyección en América», *Estudios de historia social y económica de América*, 16-17 (1998), pp. 78-94, p. 78.

Yo apostaré que si van a estudiar a Salamanca que a un trís han de venir a ser alcaldes de Corte; que todo es burla sino estudiar y más estudiar y tener favor y ventura; y cuando menos se piensa el hombre, se halla con una vara en la mano o con una mitra en al cabeza.¹³²

De manera que, quienes deseaban hacer carrera, acudían, como condición *sine qua non*, a algunas de las tres grandes universidades: la de Alcalá, Valladolid o Salamanca. De ahí que la *peregrinatio* académica se hiciera cada vez más frecuente entre los estudiantes, que transcurrían su vida académica deambulando de una a otra Universidad. Ya el abuelo homónimo de Enrique Vaca la pasó entre Sevilla y Alcalá de Henares. En este sentido, puede decirse que toda Universidad poseía su propio saldo migratorio, una doble corriente de entradas y salidas que variaba según el grado escogido. Entre los aspirantes al ejercicio médico en el XVII, Salamanca fue siempre la opción preferida.¹³³ Conviene subrayar que, a partir de la etapa renacentista, Salamanca se convirtió en una Universidad modelo, un estereotipo de prestigio, pluriforme en materia de enseñanza, con las cátedras mejor dotadas y la menos localista en sus contingentes de alumnado.¹³⁴

Tras el citado examen de acceso a la Universidad de Salamanca del 19 de octubre de 1654, Enrique Vaca finalizó su primer curso de Medicina el 2 de junio de 1655.¹³⁵ En las vacaciones de verano, Vaca volvió a su Córdoba natal con un nuevo atuendo: había pasado de ser estudiante de Medicina en la

¹³² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, v. 1, cap. LXVI, p. 285.

¹³³ *Vid.* José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, cit., p. 497.

¹³⁴ *Vid.* Luis Enrique Rodríguez, «Universidad de la Monarquía Católica, 1555-1700», *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, v. 1, pp. 97-146, p. 98.

¹³⁵ «Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina (1654-1660)», Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA), Libro 660, f. 61v.

Universidad de Sevilla a estudiante de Medicina en la Universidad de Salamanca, por tanto, había sustituido el manteo por la golilla.¹³⁶ Los golillas eran los colegiales que se formaban en los elitistas Colegios Mayores de las Universidades de Salamanca, Valladolid o Alcalá de Henares y aspiraban a los mejores puestos en las instituciones de poder político y religioso, mientras que los manteístas eran el resto de estudiantes, que acudían a las escuelas públicas vestidos con sotana y manteo y cuyo ejercicio profesional era el de funcionarios o letrados. Los golillas eran un grupo social conformado por redes clientelares de apoyo mutuo y, en algunos casos, funcionaban en oposición a los manteístas. De ahí que Enrique Vaca, de vuelta a su ciudad, no dejara perder la oportunidad de inmortalizar su nueva imagen y perpetuar su nueva identidad mediante el retrato. Encomendó esta obra al ya por entonces afamado pintor sevillano Juan de Valdés Leal quien, a la altura de 1655, vivía y trabaja en Córdoba.¹³⁷ De este retrato da cuenta Antonio Palomino:

En este tiempo, ya colocado Valdés en opinión y perfeccionado en la habilidad hizo diferentes obras particulares en Córdoba y especialmente, en lo público, la del retablo principal de la iglesia del Carmen Calzado [...] Hizo también en este tiempo el cuadro célebre del aposto san Andrés [...] Hizo también el cuadro de la Concepción [...] pintó también el retrato del doctor don Enrique Vaca de Alfaro (hermano de don Juan de Alfaro, de quien hacemos mención) sumamente parecido cuando estaba todavía de licenciado, con tal viveza que parece el mismo natural y que promete las grandes prendas de que se enriqueció su ingenio con el

¹³⁶ Sobre el empleo de esta prenda en el Siglo de Oro *vid.* Antonio Sánchez Jiménez, «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en No hay mal que por bien no venga, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the comediantes*, 54, 1 (2002), pp. 91-113.

¹³⁷ La formación pictórica de Valdés Leal tuvo lugar en el taller cordobés del acreditado Antonio del Castillo. Tras casarse en 1647 con una cordobesa, y montar su propio taller en la ciudad de los califas, Valdés Leal vuelve a Sevilla en 1649 a causa de la epidemia de peste. En Sevilla realiza varias obras de importancia y empieza a tener nombre propio, pero decide volver en 1654 a Córdoba donde permanece hasta 1656, año en el que aparece ya estabilizado en Sevilla. *Cf.* José Gestoso y Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Mairena del Aljarafe (Sevilla), Extramuros, 2008, p. 128.

ornato de todas buenas letras, sin olvidar la poesía de que fue siempre tan fecundo aquel delicioso suelo cordobés.¹³⁸

El *Retrato de Enrique Vaca de Alfaro*¹³⁹ al que se refiere Palomino es el siguiente:



Si, hasta el momento, solo imaginábamos el rostro de Enrique Vaca de Alfaro por la descripción que de él aparece en el «Libro de registros de exámenes de estudiantes» de la Universidad de Salamanca, ahora podemos comprobar en qué medida la imagen que nos habíamos forjado de él se corresponde con la realidad.

Son bastantes escasos los retratos que se conservan de Valdés Leal. Este es uno de los pocos que se atesoran de su producción cordobesa. Estamos ante un tipo de «retrato de corte» en el que el retratado aparece de

¹³⁸ Antonio Palomino, *Museo pictórico*, cit., p. 120.

¹³⁹ Juan de Valdés Leal, *Retrato de Enrique Vaca de Alfaro*, 1655 (Colección particular de Selingmann, Nueva York, *vid.* José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit.).

busto y ligeramente de perfil, en un fondo neutro, sobre el que se recorta su figura y se acentúa su volumetría. En el Renacimiento, el retrato de corte cristalizó como expresión del poder de reyes, príncipes, ministros eclesiásticos o cortesanos. La progresiva «democratización» del retrato obligó a pintores y patronos a buscar fórmulas que singularizasen sus retratos de los del común y, tras décadas de experimentación, en la segunda mitad del siglo XVI asistimos a una progresiva homogeneización del retrato de corte en torno a un modelo que, con ligeras variantes, mantuvo su vigencia hasta el siglo XVIII. Este modelo quedó fijado hacia 1550 con los retratos que Tiziano y Antonio Moro pintaron para los Habsburgo.¹⁴⁰

Entroncado este retrato con el género al que pertenece, nos queda por analizar los elementos distintivos del retratado. Esto es: su indumentaria y aspecto físico. Como advierte Enrique Soria «ser, al menos durante el Antiguo Régimen, era parecer. Y por tanto, parecer era ser, o casi».¹⁴¹ Teniendo en cuenta la importancia de la imagen en el Siglo de Oro, la moda llegó a convertirse en obsesión para una sociedad que, ante todo, valoraba la apariencia.¹⁴² Ejemplo de ello se muestran en obras como *El Lazarillo de Tormes* o *Don Quijote de la Mancha*, en las que se evidencia cómo el vestido no era algo utilitario o funcional sino que expresaba muchas veces la condición social de quien lo vestía. De manera que, si camináramos por las calles de la España del siglo XVII, podríamos identificar la clase social e incluso la

¹⁴⁰ Vid. Rivadávia Padilha, Veira Júnior, *Retratos do poder: a imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)*, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013, en: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1693.pdf>>.

¹⁴¹ Enrique Soria, «Tomando ajenos. La usurpación de apellidos como estrategia de ascenso social en el seno de la élite granadina durante la época moderna», cit., p. 9.

¹⁴² Vid. Isabel Dos Guimarães y Máximo García, *Portas adentro: comer, vestir y habitar en la península ibérica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011; Francisco de Sousa, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Itsmo, Madrid, 2007; María Ruiz Ortiz, «La moda en la España del Siglo de Oro», *Historia National Geographic*, 89 (2001), pp. 14-18.

profesión de cada individuo de acuerdo con su vestimenta. Luis Sánchez Granjel nos ofrece una estampa del médico que encaja a la perfección con la que imagen de Vaca de Alfaro que observamos en su retrato:

Al profesional con título académico lo distinguía socialmente su atuendo: la «ropilla larga» propia del universitario, la capa o «ferreruelo», la gorra con la que cubría su cabeza y los guantes, usados estos de manera que le permitiesen hacer ostentación de la sortija, que proclamaba su condición de médico, y los anillos. La barba confería al médico especial dignidad. Burllescamente, Salas Barbadillo llama a los médicos «bárbaros barbados»; dice son «unos barbones/ cuyo rostro es bosque y selva extraña», y en otra ocasión reitera: «traen [los médicos] en la barba su sabiduría/ y así el barbado más en más se vende».¹⁴³

Siguiendo esta descripción, en la pintura de Enrique Vaca distinguimos dos elementos del atuendo médico: la vestimenta «propia del universitario» y la barba. Pero hay, además, otro elemento ya no propio del médico, sino del hombre distinguido y elegante de la época que aparece en este retrato: el cabello largo hasta los hombros. La moda de la melena o guedejas coincide con el desarrollo francés de la peluca, a partir de 1630 y, aunque hasta avanzados los años cuarenta estuvo prohibido llevar guedejas que sobrepasaran las orejas, los españoles más elegantes hicieron uso de ella como distintivo de nobleza.

Una vez examinados los elementos distintivos del retratado, terminamos por comprender la semiótica de la obra y la intención que llevó a Enrique Vaca a retratarse: fijar su recién estrenada imagen de ilustre estudiante universitario de Medicina.

Tras las vacaciones de verano en Córdoba, Enrique Vaca de Alfaro vuelve a Salamanca a proseguir con sus estudios durante un curso más, es

¹⁴³ Luis Sánchez Granjel, *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1971, p. 25.

decir, hasta el 22 de mayo de 1656.¹⁴⁴ Pasado este tiempo, regresó al sevillano Colegio-Universidad de Santa María de Jesús, donde se matriculó el 19 de octubre de 1656¹⁴⁵ e hizo su último curso de bachiller en Medicina hasta graduarse el 20 de marzo de 1657.¹⁴⁶ A pesar de que Enrique Vaca se graduó como bachiller por la Universidad Hispalense, en ningún caso a lo largo de toda su producción escrita alude a este hecho y siempre se define como «médico salmanticense», sabedor de que era esta institución la que daría esplendor a su *cursus honorum*. Mercedes Granjel señala como «la heterogeneidad del colectivo de médicos siempre estuvo marcada por las diferencias en el volumen de riqueza, poder y grado de notoriedad pública de sus integrantes».¹⁴⁷ Así, quien, como Vaca de Alfaro, acudió a la Universidad de Salamanca desde un punto geográficamente distante se le reconocía un mérito doble: haber sido alumno de una de las Universidades más prestigiosas del momento y haber sido dueño del caudal económico con el que hacer frente al desembolso que suponía la estancia en el Colegio Mayor salmantino. Enrique Vaca tuvo la suerte de estudiar en Salamanca durante dos cursos que le otorgaron el ascenso social y el lucimiento al que aspiraba. Sin embargo, se graduó como bachiller en Medicina en Sevilla debido, muy probablemente, al

¹⁴⁴ «Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina (1654-1660)», Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA), Libro 660, f. 65r.

¹⁴⁵ «Libro de matrículas en Cánones y Leyes y Medicina», Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Libro 483, f. 253r.

¹⁴⁶ «Libro de los grados mayores en todas facultades y bachilleres en medicina desde 1649 hasta el de 1665», Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS), Libro 629, f. 142r., donde literalmente dice: «El 20 de marzo, martes, a las 12 del día se graduó de bachiller en Medicina el bachiller Enrique Vaca de Alfaro, natural de Córdoba».

¹⁴⁷ Mercedes Granjel, «Médicos y redes sociales. Mecanismos de poder de la profesión médica en el siglo XVIII», *Asclepio. Revista de Historia de Medicina y de la Ciencia*, 2 (2012), pp. 435-466, p. 437.

hecho de que los costes de la ceremonia de graduación en la Universidad Hispalense eran bastante menores que los de la salmantina.¹⁴⁸

Una vez conseguido el grado de bachiller en Medicina, la mayoría de los ya graduados como médicos abandonaba la universidad buscando en otros lugares del país una plaza en la que ejercer su profesión. En lo que respecta a Enrique Vaca de Alfaro, sabemos que continuó sus estudios hasta licenciarse y doctorarse en Medicina, pero, desgraciadamente, no hemos encontrado datos sobre su licenciatura ni su doctorado en los archivos salmantinos ni en los sevillanos. Deducimos, sin embargo, que debió licenciarse y doctorarse en Medicina por la Universidad de Sevilla por el mismo motivo por el que se graduó como bachiller en ella. Alimenta esta hipótesis, además, el hecho de no haber hallado en el Archivo de la Universidad de Salamanca su expediente como licenciado y doctor, siendo muchos los conservados y consultados, lo que contrasta con la pérdida de la mayoría de los expedientes de grados mayores en Medicina del siglo XVII del Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Esto hace que nos decantamos a considerar que, efectivamente, Enrique Vaca se licenció y doctoró por la misma universidad por la que se graduó como bachiller, es decir, por la Universidad de Sevilla. Sin embargo, a pesar de que conocemos la duración de los estudios de Medicina y podemos conjeturar sobre el momento en la que se hizo con el título de licenciado y de doctor, la falta de datos en los Archivos hace que no podamos dar con exactitud la fecha exacta.

A los que decidían seguir con la trayectoria académica hasta alzarse con el título de licenciado se les exigía obtener los grados mayores y, para ello, debían transcurrir tres años entre la recepción del grado de bachiller y el de licenciado. Durante este tiempo el candidato debía realizar lecturas extraordinarias de materias pertenecientes a cátedras de regencia (las denominadas pasantías) y, además, tenía que llevar a cabo un ejercicio de

¹⁴⁸ Vid. José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, cit., p. 324.

«repetición pública», acto de gran solemnidad en el que intervenían los doctores de la facultad y tres bachilleres o licenciados nombrados por el doctor. Cumplidos estos requisitos, el candidato realizaba el examen de grado ante los cuatro catedráticos examinadores de su Facultad y otros doctores y graduados. En el caso de Vaca, si contamos tres años desde su graduación como bachiller, llegamos a 1660, fecha que luce en el título de la primera de sus obras impresas que publica ya como «licenciado». La obra a la que aludimos es:

Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro escritas a ocho asuntos del certamen que el real convento de san Agustín de Córdoba celebró a la canonización de santo Tomás de Villanueva del Arzobispo de Valencia, sábado 22 de mayo de 1660, Córdoba: Andrés Carrillo, 1661.

Como su abuelo homónimo, Enrique Vaca publicó su primera obra tras licenciarse y, también como él, lo hizo para recoger las composiciones poéticas presentadas a un certamen literario. Con este opúsculo, Enrique Vaca se inserta en la tradición de médicos cordobeses que compartieron su quehacer clínico con el cultivo de una decidida vocación humanista y una lucida producción literaria. Entre ellos se encuentra, como es obvio, el propio abuelo de Enrique Vaca, pero también el médico y humanista López de Robles o el doctor Francisco de Leiva y Aguilar.¹⁴⁹ Enrique Vaca se inicia en la edición consciente de que, con esta publicación, hace notorio su nombre y titulación académica, contribuyendo, con ello, a publicitarse, lo que le lleva a adquirir, por un lado, beneficios sociales ya que su estatus y respetabilidad aumentan y, por otro, beneficios económicos, entendiendo como tales un empleo acorde con su nueva categoría académica.

¹⁴⁹ *Vid.* Ángel Fernández Dueñas *et al.*, «La producción médico editorial cordobesa en el Barroco: análisis, revisión y comentarios», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 106 (1984), pp. 347-357.

Pero Enrique Vaca continuó su carrera hasta doctorarse. Para lograrlo, solo le exigían requisitos de índole académica y la colación se reducía a festejos y celebraciones que harían del acto una pura ceremonia.¹⁵⁰ No se requería, por tanto, una formación específica como la que se exigía para la adquisición de la licenciatura, pero su costo lo hacía asequible solo a personas que dispusieran de ciertos recursos económicos. Así, el reducido número de estudiantes que accedió al doctorado hasta hacerse con el título de doctor se debió, no a dificultades de índole académica o intelectual, sino a obstáculos fundamentalmente económicos. El ceremonial que debía seguirse para obtener el doctorado exigía grandes dispendios que no muchos pudieron permitirse. De ahí el carácter minoritario y restrictivo de este grado y el prestigio social y profesional de los pocos que lo consiguieron, para quienes la inversión fue altamente rentable al proporcionarles influencia, prestigio y una red de relaciones de gran importancia en el proceso de ascenso social.

Como hemos adelantado, no conservamos el certificado de doctor de Enrique Vaca, por lo que únicamente podemos elucidar la fecha en la que consiguió acreditarse como doctor a partir de lo que se evidencia en los preliminares legales de la *Lira de Melpómene*. Así, en la encomienda de la Aprobación observamos que fue «dada en Córdoba, en treinta y un días del mes de agosto de mil y seiscientos y sesenta», a «el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro».¹⁵¹ Este dato, que muestra la prontitud con la que el autor de la *Lira* logró hacerse con el grado de doctor tras licenciarse, prueba como su adquisición consistió en un mero trámite. De hecho, lo normal entre los médicos licenciados era que el doctorado siguiese de inmediato a la

¹⁵⁰ *Vid.* Mercedes Granjel, «Médicos y redes sociales. Mecanismos de poder de la profesión médica en el siglo XVIII», cit., 460.

¹⁵¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., f. A2r.

licenciatura. De ahí que, en la Universidad de Sevilla, entre los años 1601 a 1650 el número de doctores sobrepasase al de licenciados.¹⁵²

Una vez conseguido el grado de doctor, el proceso de ascenso académico consistía en regentar una cátedra de profesor en la universidad y Enrique Vaca no quiso privar a su currículo de este mérito. En su testamento deja explícito que fue «catedrático de Método extraordinario»,¹⁵³ y en la Censura que hace a la obra de Juan Eulogio Fadrique titulada *Modo práctico de embalsamar cuerpos difuntos* impresa en Sevilla en 1666 se presenta como «catedrático de Método en la Universidad de Sevilla». ¹⁵⁴ El gran vacío documental de los años cincuenta a los ochenta del siglo XVII que padece el Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla hace que ambos documentos sean los únicos que prueban el desempeño como catedrático de Vaca de Alfaro. Según estos, Enrique Vaca regentó la cátedra de Método en la facultad de medicina de la Universidad de Sevilla a la altura de 1666.

Para explicar cómo accedió Enrique Vaca a esta cátedra y, sobre todo, para entender el porqué, hay que comprender, en primer lugar, el mecanismo de provisión de cátedras que empleó la Universidad de Sevilla en el siglo XVII y la excepción que hacía en las cátedras de Medicina. La vacante de cada cátedra se anunciaba con edictos para que los respectivos candidatos se presentasen ante el rector y los consiliarios en el plazo de diez días posteriores a la convocatoria. El opositor, al que le bastaba el menor de los grados universitarios, juraría que no le movía otra intención que la obtención de la regencia y, siempre que depositase fianzas y lograra demostrar que le asistía la

¹⁵² Vid. José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, cit., cuadro 10.

¹⁵³ «Testamento de Vaca de Alfaro», Archivo Notarial de Córdoba, Oficio 4, escritura ante don Diego de Pineda del 29 de noviembre de 1684; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leab», cit., doc. 17.

¹⁵⁴ Juan Eulogio Pérez Fadrique, *Modo práctico de embalsamar cuerpos difuntos para preservarlos incorruptos y eternizarlos en lo posible...*, Sevilla: Tomé de Dios Miranda, 1666, f. 6r.

razón, adquiriría el derecho de recusación del rector y los consiliarios. Las cátedras de Medicina eran las únicas a las que los colegiales no podía presentarse y su provisión se limitaba a la actuación del rector y de los consiliarios como jueces de la provisión y votantes. Por tanto, cabe sospechar que Enrique Vaca no accedió a la cátedra por oposición sino por voluntad del rector y los consiliarios.

El hecho de que Enrique Vaca accediese a la cátedra de Método de la Facultad de Medicina de la Universidad Hispalense no es, ni mucho menos, casual. Durante el siglo XVI y los primeros años del siglo XVII se había impartido la enseñanza de Medicina en la Universidad de Sevilla y se habían concedido todos los grados de su Facultad con las dos cátedras de Prima y de Vísperas. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII sintieron la necesidad de adaptarse al resto de las Universidades con las que competían y, en noviembre de 1617,¹⁵⁵ el rector y los colegiales decidieron erigir la de Anatomía y Cirugía, y en 1621 la de Método.¹⁵⁶ Podría decirse, por tanto, que Enrique Vaca regentó una cátedra «moderna», cuya asignación, por falta de antigüedad, era de las menores, según Ollero Pina.¹⁵⁷ De cualquier modo, la retribución que percibían los catedráticos en la Universidad de Sevilla era muy escasa, siendo imposible vivir únicamente de ese salario. Por tanto, para Enrique Vaca su ocupación no podía significar más que un motivo de prestigio. De ahí que, una vez lograda la regencia en la cátedra, la duración en la misma y el

¹⁵⁵ Vid. *Estatutos del Colegio-Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla aprobados el 20 de enero de 1617* en *Libro que contiene todo lo que toca y pertenece a la Real Universidad, Estudio General de esta muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, sita en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús*, Sevilla, Jun Francisco de Blas, 1695.

¹⁵⁶ Vid. *Estatutos del Colegio-Universidad de Santa María de Jesús de Sevilla aprobados en 1621* en *Libro que contiene todo lo que toca y pertenece a la Real Universidad*, cit., y Antonio Muro Orejón, «Los Estatutos de la Universidad de Sevilla de 1621», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIV (1953), pp. 91-112.

¹⁵⁷ José Antonio Ollero Pina, *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, cit., p. 386.

compromiso con ella fuera siempre exiguo. Ollero Pina lo documenta del siguiente modo:

Al menos en la primera mitad de siglo, mientras los catedráticos de Prima y de Vísperas tendían a conservarlas un periodo superior a los tres años [...] los de Método y Cirugía y Anatomía a duras penas llegaban a finalizar sus trienios. A veces, algunos, muy pocos, inscribían un auténtico *cursus* en su carrera universitaria, como ocurría en otras Universidades, pero que en la de Sevilla no tiene otra explicación que no fuese el prestigio que arrastraba la denominación de catedrático para sus escritos o para el ejercicio profesional.¹⁵⁸

Enrique Vaca recorrió, por tanto, el camino universitario hasta agotar su vía, lo que lo sitúa profesional y socialmente dentro de la élite intelectual y de poder de su época. La mayoría de los estudiantes se contentaron con bachillerarse, alertados de los altos costes de licenciaturas y doctoramientos. Así, entre 1593-1700, la Universidad de Sevilla otorgó, como mínimo, 966 licenciaturas, lo cual representa solamente entre el 11 y el 12% de los bachilleramientos. Solo algunos escogidos, a veces obligados por el seguimiento de sus carreras profesionales, otras privilegiados por el disfrute de determinados estados, lograron culminar su carrera hasta colmarla de honores. Enrique Vaca se encuentra entre estos privilegiados. Él pudo costear sus estudios universitarios hasta la finalización de los mismos, lo que le proporcionó, además de formación profesional y cultura, poder, pues como afirma José Antonio Ollero:

[Los estudiantes] terminaban incorporándose a los círculos de ejercicio de poder o, para ser más exactos, se situaban al servicio del sistema de relaciones de poder. En efecto, el objetivo educativo era la ocupación de los puestos burocráticos de una burocracia que debe entenderse en el sentido más amplio: la del Estado y la de la Iglesia, por encima de todo.¹⁵⁹

Todo estudiante confiaba en que, a la salida de la Universidad, le aguardase la instalación en una plaza estable que le garantizase el digno acomodo que tanto le preocupaba y para el que se había preparado. El destino más ansiado fue la

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 420.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 516.

monarquía y la iglesia. Enrique Vaca aspiró al primero, como evidencia la dedicatoria a Diego de Silva Velázquez inserta en los preliminares de su *Lira de Melpómene*, pero fue en el segundo donde encontró acomodo. La cátedra supuso para Enrique Vaca un reconocimiento explícito de prestigio y respetabilidad social, lo que le proporcionó la mejor acreditación para alcanzar la confianza de la iglesia, pues, como explica Mercedes Granjel: «los facultativos que regentaban las cátedras de propiedad acaparaban la asistencia de las congregaciones religiosas».¹⁶⁰ La cuantía de las retribuciones dependió tanto del número de miembros y de la capacidad económica que tenía la comunidad como del prestigio del médico. Por la relevancia del cargo que ocupaban, el obispo y el corregidor fueron los que abonaron un salario más elevado. Enrique Vaca aspiró a ser médico de ellos desde que salió de las aulas universitarias como licenciado en Medicina. De ahí que dedicase su primer libro, las *Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro...*(1661), al por entonces médico del obispo de Córdoba, Alonso de Burgos. Esto, unido a su eximio *cursus honorum*, hizo que alcanzara el favor y la reputación necesarios para relevar a Alonso de Burgos y colocarse al servicio de la cúspide eclesiástica como médico del obispo de Córdoba, Francisco de Alarcón, desde el 4 de marzo de 1664 hasta la muerte de su paciente, el 18 de mayo de 1675, según testimonia él mismo en el opúsculo que le ofrendó en su óbito.¹⁶¹

Vincularse al servicio del obispo de Córdoba le proporcionó, asimismo, una ilustre red clientelar y le ofreció la oportunidad de insertarse en los círculos más selectos. La escasez de profesionales legalmente acreditados, hecho que explica la pervivencia de una medicina empírica y doméstica, hizo más acusada la relación de no pocos médicos al servicio de grandes señores y

¹⁶⁰ Mercedes Granjel, «Médicos y redes sociales. Mecanismos de poder de la profesión médica en el siglo XVIII», cit., p. 437.

¹⁶¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Fue depositado el cadáver del ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Alarcón...*, s.t, s.l. [19 de mayo de 1675].

prelados. Enrique Vaca mantuvo contacto con la élite de poder de su ciudad como lo demuestran las dedicatorias que dirigió a nobles cordobeses en dos de sus impresos poéticos, los *Festejos del Pindo* (1662)¹⁶² y el *Poema heroico* (1669).¹⁶³ Sin embargo, según Luis S. Granjel «nunca alcanzaron los médicos a ingresar en los círculos privilegiados de la sociedad española del siglo XVII». ¹⁶⁴ No obstante, esto no quita que nuestro poeta no intentara asemejarse a la clase más noble. Para ello, Vaca junto con su hermano Juan de Alfaro demostraron la limpieza de sangre de sus apellidos.¹⁶⁵

Sin embargo, para Mercedes Granjel, las diferencias entre los miembros del colectivo de médicos no estuvieron determinadas solo por la nobleza, sino por el volumen de riqueza, poder y grado de notoriedad pública.¹⁶⁶ De ahí que el estudio de los vínculos familiares al que hemos atendido en la primera parte de este capítulo y el análisis de las relaciones con la oligarquía y las redes sociales tejidas al hilo de su trayectoria y actividad profesional, tales como las que acabamos de evidenciar, sirvan para entender el lugar distinguido que el galeno ocupó entre los médicos cordobeses. Probablemente Enrique Vaca siempre tuvo presente el lugar en el que quería situarse. Por eso, cuando a la

¹⁶² Enrique Vaca de Alfaro dedicó a Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba y Figueroa, del hábito de Calatrava, patrón de la capilla mayor y convento de Santa Isabel de los Ángeles y señor de Villaseca su obra *Festejos del Pindo*, cit., f. 3r.-4v.

¹⁶³ Enrique Vaca de Alfaro dedicó a Martín de Ángulo y Contreras, caballero del hábito de Calatrava su *Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros...*, Córdoba, [s.t.], 1669, f. 3r.-3v.

¹⁶⁴ Luis S. Granjel, *La medicina española del siglo XVII*, cit., p. 28.

¹⁶⁵ *Vid.* «Poder de Enrique y Juan de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), protocolos notariales de Córdoba, oficio 1, escritura de 22 de marzo de 1661; en José Valverde Madrid, «El pintor Juan de Alfaro», *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 183-204, p. 194.

¹⁶⁶ *Vid.* Mercedes Granjel, «Médicos y redes sociales. Mecanismos de poder de la profesión médica en el siglo XVIII», cit..

altura de 1682 se desata una nueva oleada de peste en Córdoba ¹⁶⁷ prohibiéndose a los catorce médicos que normalmente atienden en ella la salida de la ciudad y se elabora una Junta de Salud en la que son obligados a declarar sobre la salud de los enfermos que atienden, Enrique Vaca de Alfaro testimonia el primero por la autoridad que le confiere ser, según el mismo confiesa, «el más antiguo de los médicos de esta ciudad».¹⁶⁸

De otro lado se encuentra el estudio de los valores familiares, es decir, todo aquello relativo a los intereses económicos, la cuantía y diversidad del gasto privado. Como ya hemos adelantado, Enrique Vaca formó su familia al contraer matrimonio con su prima Bernarda Cabrera el 14 de diciembre de 1670.¹⁶⁹ La endogamia jugó un papel muy importante como mecanismo de reproducción social entre individuos con una misma posición y un nivel semejante de fortuna y poder que, mediante el casamiento, pretendieron cohesionar y consolidar su oligarquía y evitar la disgregación del patrimonio. Estudiando los documentos notariales del Archivo Histórico Provincial de Córdoba podemos conocer detalles como el lugar en el que se encontraba la vivienda en la que Enrique Vaca estableció su morada junto a su esposa Bernarda Cabrera y sus tres hijos: en el barrio de Santo Domingo de Silos, en una casa ubicada frente a la puerta del Colegio de la Compañía de Jesús.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Vid.* Juan Ballesteros Rodríguez, *La peste en Córdoba*, Córdoba, Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Córdoba, 1982.

¹⁶⁸ «Declaración de Enrique Vaca de Alfaro», Actas del Cabildo de la Catedral de Córdoba del día 21 de julio de 1682, en Juan Ballesteros, «Apéndice documental XIII», cit., p. 205-206.

¹⁶⁹ Archivo de la Parroquia del Sagrario de Córdoba, Libro 8 de Matrimonios, f. 89; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leab», *Separata de la revista Espiel*, s.n (1963), sin paginar, doc. 5.

¹⁷⁰ Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), 13832P, f. 1313v. en Ángel María García Gómez, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015.

Podemos saber, por ejemplo, que en esa casa sirvieron varios esclavos¹⁷¹ y que albergó una de las mayores bibliotecas que hubo en Córdoba en aquel tiempo, con un total 1.247 volúmenes, la cual fue vendida por su viuda para conseguir la dote necesaria para su segundo matrimonio. Mediante los documentos notariales conocemos también que Enrique Vaca tuvo bastantes bienes inventariables así como propiedades y patronatos;¹⁷² y que fue enterrado en una tumba familiar, dentro de la capilla de Santa Marina, donde se colocó un epitafio que él mismo se compuso.¹⁷³ Todo ello habla de la buena posición económica que disfrutaba la familia de Enrique Vaca a la que podríamos identificar como miembros de la aristocracia urbana.

Pero para medrar, no solo se exigía reunir fortuna, prestigio, poder y respetabilidad social, requisitos definitorios de las élites según Eiras Roel,¹⁷⁴

¹⁷¹ «Compra de esclava por Enrique Vaca de Alfaro», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 15 y «Venta de esclavos de Enrique Vaca de Alfaro», AHPC, Oficio 37, año 1618, f. 83r.; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 11 y 12. Según Valverde Madrid, *Ibidem*, p. 2 Enrique Vaca «hasta tenía un criado francés para que le leyera en su idioma».

¹⁷² «Carta de dote de la esposa de Vaca de Alfaro e inventario de los bienes de este», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 4, Escritura ante Diego de Pineda del 15 de diciembre de 1687; en José María Valverde Madrid, *Ibidem*, doc. 19. *Vid.* Ángel María García en su monografía *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, cit.

¹⁷³ A Enrique Vaca le preocupó mucho su ceremonia de fallecimiento así como el emplazamiento en que descansarían sus restos y el epitafio para su tumba, habida cuenta de la importancia social que tenía este evento en la sociedad barroca. Para ello, en 1671 renovó junto a su hermano Juan de Alfaro el enterramiento familiar, en la iglesia parroquial de Santa Marina de Córdoba, para que en él fueran depositados sus cuerpos y compuso su propio epitafio, cuya versión manuscrita recogemos en el anexo de esta tesis (*vid.* § III.2.2.2).

¹⁷⁴ Antonio Eiras Roel, «Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII», *La documentación notarial y la historia. Actas del II*

sino además «notabilidad pública».¹⁷⁵ Los médicos fueron un gremio que persiguieron y reclamaron especialmente esta notabilidad pública, ya que socialmente fueron peor valorados que otros universitarios, como los abogados y letrados. De ahí que Enrique Vaca de Alfaro recurra a la imprenta en reiteradas ocasiones hasta llegar a ser el autor que, con un total de cuatro impresos poéticos, destaca como el que más libros de poesía publicó a lo largo del siglo XVII en Córdoba.¹⁷⁶ A ello hay que añadir otros cuatro impresos escritos en prosa, entre los que se encuentra la citada *Vida de Rabí Moisés*, dos hagiografías y una relación de festejos. A pesar del alarde con el que presumió de su título de Medicina en cada una de estas publicaciones y de que llegó incluso a anunciar en su *Lira de Melpómene* que tenía por imprimir varias obras tocantes a su profesión,¹⁷⁷ nunca llegó a hacerlo, quedando manuscritas todas sus obras médicas y, por desgracia, en la actualidad, también perdidas.

La predilección del galeno por imprimir obras humanísticas en lugar de obras médicas no debió ser fortuita ni obedecer a un simple capricho. Sufragar los gastos de una publicación impresa no era algo baladí ni al alcance de cualquier bolsillo. Suponía una inversión que, como tal, esperaba unas ganancias. Ya el mero hecho de ser autor de una obra impresa, independientemente de la materia de la misma, conlleva para el escritor dejar

Coloquio de Metodología Histórica Aplicada, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1984, pp. 117-139, pp. 119-121.

¹⁷⁵ Juan Pro Ruiz ha sido el primero en llamar la atención sobre este rasgo de las élites en: «Las élites de la España liberal: clases y redes en la definición del espacio social», *Historia Social*, 21 (1995), pp. 47-69, p.49

¹⁷⁶ Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008, p. 126.

¹⁷⁷ En lo tocante a su profesión como médico, Enrique Vaca, según lo que él mismo menciona en las «Anotación» de su *Lira de Melpómene*, cit., f. ()1r. tenía pendientes de imprimir las siguientes obras: *Threnodia medica de signis salutis et mortis*, *Promptuarium medicum*, *Tractatus de hidrope*, *Idea de antiquitatis in exequiis et ritibus funeralibus*, *Cursus medicus*.

de ser anónimo. Pero si, además, la impresión del libro había sido costeadada por el propio autor, este pasaba a adquirir el prestigio social derivado del caudal que se le suponía. Por tanto, cualquier persona con afán de notoriedad pública podía acudir a las prensas y publicar un libro de cualquier materia para ver así colmado su ego y mantenerse en la carrera por ascender en el *cursus honorum*. Sin embargo, lógicamente, no tenía la misma difusión ni el mismo lucimiento un libro de poesía que de medicina. De hecho, está probado que muchos libros de medicina fueron víctimas de la actividad represora inquisitorial, de ahí que en los índices de libros prohibidos compuestos en el transcurso de la centuria, figuren obras médicas.¹⁷⁸ A ello se suma el gusto por el saber humanístico, erudito e intelectual que había caracterizado a los médicos desde el Renacimiento y del que habían dado buena cuenta interesándose por cuestiones como las matemáticas, la astronomía, la filosofía, la literatura, la religión o la política. Estos médicos buscaban hacer progresar la medicina, pero dentro del cuerpo de doctrinas de origen clásico. En el siglo XVII, aunque en menor medida que en la centuria precedente, no faltaron médicos con vocación humanística. El humanismo médico, entendido el término como rótulo que sirve para encabezar la actividad no asistencial de los médicos, engloba, en el siglo XVII, escritores como el segoviano Jerónimo de Alcalá, quien publicó las dos partes de la novela *Alonso, mozo de muchos amos*; Agustín Collado del Hierro, que compuso el drama *Jerusalem restaurada* y es autor del *Poema de Apolo y Dafne*; el autor del que nos ocupamos, Enrique Vaca de Alfaro, cuya obra más relevante es su *Lira de Melpómene*; Gerónimo Gómez de la Huerta, quien cultivó la erudición histórica en sus *Problemas filosóficos*, que dedicó al conde-duque de Olivares; o Vicente Moles, que hizo una incursión en el terreno de la reflexión religiosa con su *Philosophia naturalis sacrosanti corporis Iesu Christi*. Los médicos españoles del siglo XVII, educados en las universidades, con formación que completaron con lecturas, tuvieron

¹⁷⁸Vid. Luis S. Granjel, *La medicina española del siglo XVII*, cit., p. 55.

conciencia clara de la dignidad del saber que poseían y, como tal, lo exhibieron. La producción humanística del médico Enrique Vaca nace en este marco y lo hace con la intención de revalidar su título de «doctor» junto al de «docto» por medio de la imagen que de él se percibe en su obra.

1.2.2 El docto en letras

«¿Quién no escribía en el Siglo de Oro?» Con esta pregunta retórica inicia Víctor Infantes un interesante trabajo que tiene por título «La tentación de escribir». Para él:

Realmente casi toda la población española extendida a lo largo y ancho de un imperio ultramarino sin límite ni ocaso, con elemental valimiento para empuñar la pluma, sufre de una grafomanía congénita e incurable, que crece desmesuradamente con el correr de los años y procura a los posibles lectores un inagotable escaparate literario en donde refugiar el descanso que les permiten unas circunstancias nada ociosas.¹⁷⁹

En efecto, el «ocio» parece tener un poder vinculante en el desarrollo de la literatura durante el Siglo de Oro. Gran parte de los escritores sintieron la necesidad de llenar sus momentos de asueto con la honorable dedicación a la pluma y, a juzgar por la ingente producción de muchos de ellos, tuvieron que gozar de mucho ocio, a pesar de que no a todos se les reconoce la hidalguía suficiente como para poseerlo. Enrique Vaca se encuentra entre estos privilegiados. Disfrutaba de una biblioteca con más de 350 títulos sobre materias clásicas, piadosas, técnicas, históricas y de entretenimiento y con «180 cuerpos de libros pequeños» y otros «pequeños [que] uno con otro a real y

¹⁷⁹ Víctor Infantes, «La tentación de escribir: apuntes de estrategia literaria en la poesía española del Siglo de Oro», Enrique Rodríguez Cepeda (coord.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, vol. 2, pp. 307-321, p. 308.

medio importan 600»,¹⁸⁰ y disfrutaba de un tiempo de ocio que ocupa con la escritura.

A esta concepción del ocio se la puede llamar «nueva cultura del ocio», ya que se crea al abrigo de una «nueva nobleza» que la fomenta y anima, tratando así de imitar a la «antigua nobleza» con la que quiere equipararse. Sin embargo, nadie escribe únicamente por ocio, sino que quien lo hace tiene un propósito determinado. El móvil principal está relacionado, normalmente, con la notabilidad pública y las ansias por distinguirse adquiriendo el *habitus* aristocrático. El abuelo homónimo de Enrique Vaca lo dice explícitamente en la apertura de la *Justa poética* que convoca:

De no haber ofrecimiento proporcionado a tanta grandeza, queda disculpado el aliento de nuestro fervoroso afecto que, despedido entre himnos, pretende despejar de nieblas (ya enfadosas) la serena luz de vuestra virgen Concepción (que desde la concepción vuestra fuisteis virgen). Yo, entre todos, intento señalarme, si no puede ser emula mi devoción a sus voces, serlo ha a su afición, pues la mía no se rinde a otra, ofreciéndoois yo segunda vez lo que cantarles oísteis a ellos.¹⁸¹

Ese «yo, entre todos, intento señalarme» es una declaración de intenciones que nos sirve para entender el espíritu exhibicionista del hombre barroco. Pues, como expone Ruiz Pérez,¹⁸² lejos ya del paradigma de la humildad, la retórica de la modestia y la dimensión póstuma de la fama, aparece el estado de notoriedad del que el individuo quiere disfrutar en vida y

¹⁸⁰ Conocemos la biblioteca de Enrique Vaca de Alfaro gracias al inventario *post-mortem* de la misma inserto en la carta de dote que su viuda firmó ante Diego de Pineda el 15 de diciembre de 1687 y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Este inventario fue transcrito por José Valverde Madrid en «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», cit., doc. 19; *Vid.* ahora Ángel María García, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, cit.

¹⁸¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética celebrada en la Parroquia de San Andrés de Córdoba*, advertencias y adiciones de José María Valdenebro, Sevilla: Casa de C. de Torres, 1889, pp. 3-4.

¹⁸² Pedro Ruiz Pérez, «La escala del Parnaso», en *El Parnaso Versificado, La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2010, p. 67.

por el que batalla con todas sus armas, entre las que se encuentra la imprenta como motor inigualable de difusión y propaganda.

Para comprender donde se asientan las razones que motivaron a Vaca de Alfaro, ya no solo a escribir, sino también a publicar es necesario conocer cuál era la realidad histórica que vivía la medicina y los médicos en Córdoba durante esta época. Nos coloca espléndidamente en antecedentes el siguiente fragmento del libro *Médicos y subalternos sanitarios en Córdoba durante el siglo XVII*:

El galeno del siglo XVII no poseía un elevado rango social, si exceptuamos los que se encontraban al servicio de las altas magistraturas del Estado o la Iglesia. La figura del profesional de la medicina, con las salvedades hechas, puede decirse que solo estaba bien considerada por la clase social que ellos mismos constituían, observándose en sus escritos, una y otra vez, el ensalzamiento narcisista que hacen de sus actividades.

Esta realidad era, de seguro, conocida por Enrique Vaca. Pese a sus esfuerzos por adquirir el mayor prestigio académico, sabía que el social solo le llegaría de mano del empleo al que accediese. Por eso se afanó en vincularse a la Corte o a la Iglesia mediante el uso de la escritura. La actividad literaria llevada hasta la imprenta se concibe, entonces, como una estrategia de promoción personal y una manera de distinguirse entre un grupo de iguales.¹⁸³ En la obra que inaugura la bibliografía poética de Enrique Vaca este propósito se hace más que evidente: el autor, recién licenciado en medicina, pretende emplearse como médico del obispo de su ciudad y, para ello, dedica su primera obra al médico de este, el doctor Alonso de Burgos. Se trata de una impresión en cuarto, de doce hojas, en la que el autor recopila las composiciones que presentó a la justa poética celebrada en Córdoba con motivo de la canonización del agustino santo Tomás de Villanueva y que tiene por título:

¹⁸³ *Vid.* M^aÁngeles Garrido Berlanga, «Estrategias editoriales de un poeta en el barroco tardío: Enrique Vaca de Alfaro ante su poesía», *Arte Nuevo: revista de estudios áureos*, 2 (2015), pp. 62-73.

Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro escritas a ocho asuntos del certamen que el real convento de san Agustín de Córdoba celebró a la canonización de santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia, sábado 22 de mayo de 1660, Córdoba: Andrés Carrillo, 1661.

La práctica corriente consiste en dedicar el libro a un noble, al que se ensalza tanto por su nombre como por su linaje en un juego retórico en el que, al tiempo que el destinatario se engrandece, el autor se aminora en reclamo de la protección de este, tal y como expone Amselem-Szedem¹⁸⁴. En el caso de esta dedicatoria, Alonso de Burgos va equiparado al noble del que reclama ayuda el autor del impreso. Pero, como afirma María Marsá: «la protección al autor podía materializarse de varias formas: con la concesión de un empleo, con un obsequio o mediante el pago total o parcial de la edición».¹⁸⁵ A la consecución de un empleo obedece, justamente, la causa de esta dedicatoria. Vaca de Alfaro era consciente del poco tiempo que le quedaba a Alonso de Burgos como médico del obispo de Córdoba, Francisco de Alarcón y, por ello, pretende con esta dedicatoria ganarse su favor con vistas a una posible recomendación a sucederlo en el cargo. Probablemente esta no fuera la única estrategia empleada por Vaca para conseguir este empleo, pero lo cierto es que, como sabemos, logró relevar a Alonso de Burgos y fue médico del obispo Alarcón hasta su muerte. Por tanto, Enrique Vaca aprovechó su «ocio» en esta primera publicación para presentarse ante la sociedad cordobesa con su nueva imagen de licenciado en Medicina y ganarse el favor de quien ostentaba el empleo al que aspiraba.

Dentro de este mismo género de poesía celebrativa, Vaca publicó dos impresos más. La edición de ellos, a diferencia del anterior, se llevó a cabo gracias a una red de intereses establecida entre: el noble que favorece la fiesta,

¹⁸⁴ Line Amselem-Szende, «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto», en *El libro antiguo español. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 21-32, p. 23.

¹⁸⁵ María Marsá, *La imprenta en los siglos de oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto D.L., 2001, p. 30.

las autoridades u organismos que la convocan y el propio autor que escribe la crónica. La primera obra de esta clase es un pliego en cuarto, de treinta hojas, en el que el autor describe, en octavas reales, la celebración que, en honor de la Inmaculada Concepción de María, la ciudad de Córdoba realizó el veintitrés de abril de 1662. Su título es:

Festejos del Pindo, sonoros concentos de Helicón, suaves ritmos del Castalio, sagradas ejercitaciones de la musa Calíope, poema heroico y aclamación poética en que se describe la solemnísima y majestuosa fiesta que se celebró en loor de la Purísima Concepción de María santísima, madre de Dios, reina de los ángeles y señora nuestra en la iglesia parroquial de Santa Marina de Córdoba, Córdoba: Andrés Carrillo, 1662.

La segunda de estas obras celebrativas es un pliego poético en cuarto también, de catorce hojas en el que, de nuevo, en octavas reales, refiere la corrida de toros que se celebró en Córdoba el nueve de septiembre de 1669 para rendir culto a la co-patrona de la ciudad, la virgen de la Fuensanta:

Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros que la nobilísima ciudad de Córdoba celebró en nueve de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y nueve. En Córdoba: [s.t], 1669.

En ambas obras el estilo elegido es el «heroico», como se refleja por medio del uso de las octavas reales y de la grandilocuencia expresiva. «Lo heroico» funciona como estrategia para elevar el objeto literario, que se revela como legendario. De este modo, en el caso de la poesía pública, la retórica de lo heroico, con su lenguaje altisonante y estilo ampuloso, ensalzan a categoría de mítico un acontecimiento humano; al tiempo que, con ello, se halaga tanto a los organizadores del evento, los mecenas de la obra, como a la ciudad de Córdoba, y esto funciona para revalorizar la imagen que el autor da de sí mismo.

En cuanto a los paratextos, el pliego de Vaca titulado *Obras poéticas* cuenta con las aprobaciones dobles de Joan Caballero y Joseph de Victoria, así como con la licencia de Joseph Hurtado Roldán, firmada el veinte de septiembre de 1660. Los *Festejos del Pindo*, por su parte, también presentan dos aprobaciones, en este caso de los provisosores y vicarios generales del obispado de Córdoba, Joan Caballero y Florencio de Medina, a las que sigue la licencia

que le concede Joseph Hurtado Roldán el seis de octubre de 1662. Por último, el *Poema heroico* constituye un caso distinto. Esta obra carece tanto de la mención de tipógrafo como de licencia. La certeza de que un impreso como este, en que se relata una festividad organizada por el propio Cabildo municipal, no acarrearía ningún problema legislativo, pudo motivar a que los responsables de la edición decidieran no presentarla ante la censura, pues como señala Jaime Moll, este tipo de impresiones circunstanciales se producen, habitualmente, en momentos de menor control, en lugares alejados de los centros administrativos.¹⁸⁶ La falta de requisitos legales se compensa con la inserción de cuatro décimas espinelas escritas por un autor anónimo presentes en la última página de la obra que llevan por título: «Aprobación de un ingenio moderno de estos tiempos». De esto colegimos la consideración que Vaca concede a este tipo de paratextos: para él son piezas de presentación literaria que autorizan tanto a la obra como a su autor. Por este motivo, el poeta no renuncia a plasmar en su obra una fingida aprobación y lo hace vaciándola de todo su contenido institucional y llenándola del literario, tanto en el fondo como en la forma.

Pasando ya a los paratextos poéticos, nos detendremos en el análisis de las dedicatorias. Los dos impresos menores las tienen y están dirigidas a miembros de la nobleza. En las dedicatorias el autor marca su obra por la personalidad y el linaje de los dedicatarios, como expone Güel.¹⁸⁷ De ahí la importancia de una buena elección. En ambos casos las dedicatorias consisten en una canción en silvas que el autor dedica a los nobles que favorecieron el festejo: en los *Festejos del Pindo*, Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba, quien presidió el cortejo procesional de la virgen de la Inmaculada; y en el

¹⁸⁶ Jaime Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco-Libros, 2011, p.67.

¹⁸⁷ Mónica Güel, «Paratextos de algunos libros de poesía del siglo de oro. Estrategias de escritura y poder», en *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 19-36, p. 22.

Poema heroico, Martín de Angulo y Contreras, el cual ostentó el cargo de diputado en la fiesta de toros. Ambos son nobles cordobeses de distinguido linaje que, interesados por perpetuar su imagen a través de la imprenta, colaboran en la edición. Tanto es así que, en el caso de los *Festejos del Pindo*, se llega a estampar un grabado xilográfico con el escudo de armas del mecenas en el vuelto de la portada y, en la aprobación del *Poema heroico*, se cita literalmente:

Que el diputado, sin duda,
y Contreras caballero,
os dispense lo severo
de la fiesta, no habrá duda:
que para la imprenta acuda,
y de su efecto lo avaro
es preciso, docto Alfaro,
pues, con tal liberación
quedará vuestra inscripción,
nada a oscuras, todo en claro.

Comparte espacio en estos versos el nombre del mecenas con el del autor de la obra, al que se alude como «docto Alfaro». De esta manera, no solo se contribuye a perpetuar el nombre y la fama del noble sino también la del escritor. En ambos impresos celebrativos advertimos la voluntad manifiesta del autor por salir de su papel de mero cronista y pasar al de actor, bien compartiendo protagonismo con el favorecedor de la obra, en el caso del *Poema heroico*, bien arrebatándoselo, en el de los *Festejos del Pindo*, donde el noble al que se dedica la obra pasa desapercibido en parangón con la cantidad de poemas laudatorios que se dirigen al autor de la obra en los preliminares de la misma: un total de 14 poemas que ocupan la cuarta parte del volumen. La mayoría de los poetas que escriben encomios al autor son eclesiásticos. Esto resulta lógico dada la naturaleza religiosa de la obra. Algunos de ellos son: Juan Antonio de Perea, Diego Pérez de Paniagua o Ignacio de Almagro. También participan en los preliminares dedicando honras al autor el jurisconsulto Juan de León y Vargas y el veinticuatro de Córdoba, Martín Alonso de Cea y Córdoba, el cual, además, abre la lista de poemas elogiosos.

Este hecho da cuenta de las buenas amistades que también en esta órbita granjeaba Enrique Vaca. Pero no todos los poemas están escritos por cordobeses, Vaca quiere mostrar las amistades que alberga fuera de las fronteras de su ciudad e inserta un poema, nada más y nada menos, que del catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca, al que llama «maestro Juan Laso», dejando huella así de su paso por esta afamada universidad. Por último, el hermano del poeta, Juan de Alfaro, cierra la tanda de poemas laudatorios. Como contrapartida, Enrique Vaca menciona a algunos de los poetas que le dedican poemas en los *Festejos del Pindo*. Así, en este texto se hace mención a Diego Pérez de Paniagua, Ignacio de Almagro y Baltasar de los Reyes, quienes, con el propio autor de la obra, leyeron poemas dedicados a la virgen el día de la celebración, el 23 de abril de 1662. Una vez más, en este caso en el mismo cuerpo del poema, Enrique Vaca no se queda al margen y aprovecha para dejar testimonio de su presencia en la celebración introduciendo los siguientes versos:

Yo también, por ceñir todo el asunto,
veinticinco quintillas ostentando
fijé, probando en ellas, en tal punto,
de esta fiesta el asunto.

Con estos versos queda comprobado que la función que Vaca ejerce en su poesía pública rebasa la de un mero relator, haciéndose también personaje de sus propios escritos, en los que, junto a él, figuran los representantes de los grupos de poder de la ciudad.

Según señala Pedro Ruiz Pérez, dentro de la vertiente de poesía pública, el escritor actúa como un mero transmisor en un mecanismo en el que la retórica está al servicio de la eficacia del mensaje.¹⁸⁸ Sin embargo, tras el análisis de la poesía pública de Vaca de Alfaro, vemos como el papel que este desempeña no se limita al de transmisor de unos hechos, sino que también se

¹⁸⁸ Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 178-179.

interesa por auto-representarse en su doble condición de médico y escritor, siendo este el rasgo que más destacan de él todos los prologuistas de sus *Festejos del Pindo*. Señalamos el poema que le dedica su maestro Juan Laso quien, en un juego retórico, lo tilda primero de «doctor» y luego de «docto»:

Contra el tiempo, la muerte y el olvido,
doctor insigne, cordobés famoso,
empleaste, en misterio tan glorioso
de tu ingenio, lo heroico y lúcido.
[...]
Docto Avicena, sin segundo Numa:
y hoy, adquiriendo glorias inmortales,
tus blasones escribes con tu pluma.

Podemos decir, por tanto, que en el caso de los impresos poéticos de carácter celebrativo de Enrique Vaca de Alfaro y, en especial, en los *Festejos del Pindo*, estamos ante una poesía surgida de una circunstancia efímera sí, pero maquinada para perdurar.

Además de los *Festejos del Pindo* y el *Poema heroico*, Enrique Vaca realizó tres publicaciones más en las que no intermedió ningún mecenas —al menos en ellas no se deja constancia de ello— y corrieron, por tanto, a cuenta suya. La primera de ellas es un bifolio en cuarto con la vida del médico Rabí Moisés, cuyo título es *Rabbi Moysis cordubensis vita*, Córdoba: [s.t.], 1663. La segunda, la *Lira de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos oye atento el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*, Córdoba: por Andrés Carrillo Paniagua, 1666, cuenta con sesenta y ocho folios en octavo y tiene dos partes: un «poema trágico» que narra el mito de Acteón y Diana y un conjunto de «sonetos varios». Por último, la tercera son dos hojas en formato folio fechadas el 19 de mayo de 1675 que contienen un soneto fúnebre y un epitafio dedicado al paciente más ilustre de Enrique Vaca, el obispo Alarcón.¹⁸⁹ El *Rabbi Moysis* es el único impreso que publica

¹⁸⁹ Enrique Vaca de Alfaro, *Fue depositado el cadáver del ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Alarcón y Covarrubias, obispo de Córdoba, del consejo de Su Majestad, etc. domingo 19 de*

con una temática concerniente a su profesión como médico, quizás precisamente por eso está escrito en la lengua culta de la época, el latín, mostrando de este modo su doble condición de doctor y docto. También se encuentra escrito en latín el epitafio que Enrique Vaca escribe para el obispo Alarcón, si bien el soneto que lo precede está escrito en castellano. Por su parte, la *Lira de Melpómene* es la única publicación con poemas no creados al arrimo de una celebración pública, es decir, es el único libro de autor de carácter lírico, y también la publicación de Enrique Vaca que más elementos paratextuales contiene, entre los que destaca el grabado con la efigie del poeta y la dedicatoria que, por primera y excepcional ocasión, hace a alguien ajeno a su ámbito local, a Diego de Silva y Velázquez, maestro de pintura de su hermano Juan de Alfaro.

En cuanto a las publicaciones exentas en prosa, Enrique Vaca fue autor de dos: la *Historia de la aparición, revelación, invención y milagros de la soberana imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta...*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1671, y la *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de las Aguas Santas...*, Córdoba: por Francisco Antonio de Cea y Panigua, 1680. La primera trata sobre la virgen de la Fuensanta, patrona, junto con los hermanos san Asciclo y santa Victoria, de la ciudad de Córdoba; y la segunda, que constituye la última publicación de Enrique Vaca y donde también se encuentra un grabado con su imagen, consiste en un tratado articulado en varios capítulos en los que el autor diserta sobre el origen de la patrona de su parroquia de Santa Marina de las Aguas Santas. Como podemos observar, ambos impresos están relacionados con la tradición religiosa local. Enrique Vaca, en su senectud, se decanta por publicar hagiografías de advocaciones populares para ensalzar a su ciudad y a la patrona de esta, la virgen de la Fuensanta de Córdoba, en un caso; y a su barrio cordobés de Santa Marina y a

mayo de 1675 por la tarde en la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba en el hueco donde yacen otros tres ilustres prelados, s.l., s.t., s.a.

la patrona de este que le da el nombre, en otro caso. En ambos casos, el autor se vale de una serie de estrategias paratextuales que despliega especialmente en su última publicación, la *Vida y martirio de.. santa Marina*. En cuanto a los paratextos legales hallamos: el decreto del provisor Miguel de Vega y Serna encargando a los aprobantes a dar sus opiniones acerca de este libro; la Aprobación que firman los padres jesuitas Nicolás de Burgos, Ignacio de Vargas y Juan Antonio de Taboada; la Aprobación del licenciado Juan de Pineda; y la Licencia de Antonio de Acebedo. Además de estos textos, acompañan a los preliminares legales el juicio del licenciado Pedro Martín Lozano, rector de la parroquia de *Omnium Sanctorum*, y dos cartas: la que destina el autor a D. Pedro de Navarrete y la respuesta de este. Esto denota el interés de Enrique Vaca por autorizar su obra, pues para autorizarlo a él como autor se sirve de unos paratextos poéticos en los que aúna numerosos poemas laudatorios que organiza en función de las nueve musas. Así, por ejemplo, a la musa Melpómene le corresponde un soneto que fray Cristóbal Tortolero le dedica al autor y a Polimnia, una décima de Juan de Alfaro y Gámez y otra de Melchor Manuel de Alfaro y Gámez, ambos hermanos del autor. La peculiaridad de estos textos poéticos encomiásticos evidencia el esmero del autor en la elaboración de esta edición, su última publicación. Por último, concluyen los preliminares el grabado de santa Marina, la dedicatoria a la virgen que hace el autor de la obra, los versos latinos del padre José Mesía en alabanza del escritor y, finalmente, un segundo grabado con la imagen de Enrique Vaca. El conjunto de paratextos que componen los preliminares de la obra ocupan un total de 20 hojas sin numerar. En ellos se despliega todo un mecanismo de propaganda que funciona de manera independiente al resto de la obra. Más que autorizar la obra y elevar la imagen de su autor parecen fruto de un juego literario.

Hasta aquí hemos reseñado la obra impresa exenta de Enrique Vaca. Pero este autor también contribuyó en ediciones ajenas a su autoría. Por

medio de ellas conocemos que participó con unas liras en la justa poética que tuvo lugar en Jaén, con motivo de la translación del Santísimo Sacramento el 24 de octubre de 1660,¹⁹⁰ y con un epigrama en el certamen poético celebrado en Montilla por la misma causa el 26 de agosto de 1661.¹⁹¹ También intervino en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba: por Andrés Carrillo, 1674) con unas décimas dedicadas a su autor, el fraile franciscano Pedrique del Monte y un soneto dirigido al corrector, el sacerdote Pedro Negrete.¹⁹² Como podemos advertir, todos los poemas escritos por Enrique Vaca en ediciones ajenas a su autoría tienen una temática piadosa. Esto, junto a la predilección por los metros cultos, denota su interés por elevar este tipo de poesía, surgida al arbitrio de una ocasión o como acompañamiento paratextual de la obra principal en una edición impresa. No podemos olvidar que, como apunta Valentín Núñez, en el Siglo de Oro la poesía religiosa, su circulación impresa y, por tanto, su recepción era bastante superior al de otros temas como, por ejemplo, el amoroso, y gozaba de mayor prestigio.¹⁹³ Por lo que Enrique

¹⁹⁰ Enrique Vaca de Alfaro, *Liras del licenciado Enrique Vaca de Alfaro, médico de Córdoba en Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del Santísimo Sacramento a su nuevo y suntuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga: por Mateo López Hidalgo, 1661, pp. 567-568.

¹⁹¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Al primero asunto del certamen poético que el excelentísimo príncipe marqués de Priego, duque de Feria, señor de la gran casa de Aguilar, etc.*, en *La translación festiva del augustísimo Sacramento de la Eucaristía a la iglesia de S. Luis, obispo de Tolosa, erigida en la insigne ciudad de Montilla, celebra día 26 de Agosto de 1661*, s.l, s.t., s.a.

¹⁹² Vid. M^aÁngeles Garrido Berlanga, «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero, Pedro Ruiz (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Universidad de Córdoba, Sevilla y Huelva, 2014, pp. 417-423.

¹⁹³ Valentín Núñez Rivera, «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 333-370, p. 333.

Vaca, al escribir poesía sobre temas sagrados o dirigidos a personas de Iglesia contribuye, irremediabilmente, a aumentar su honor y crédito.

En lo que respecta a la poesía manuscrita de Enrique Vaca, solo conservamos una loa que escribió con motivo de una celebración votiva: la beatificación de Fernando III.¹⁹⁴ Se trata de una loa cortesana dialógica que realiza una crónica de las «sendas fiestas» celebradas en Córdoba por el cabildo civil y el eclesiástico para celebrar la beatificación de Fernando III. Por su posible datación en 1671 así como por su carácter y extensión (418 versos), podríamos pensar que pudo representarse como única pieza del festejo teatral para el que fue compuesta. Puede que la escribiera por encargo del obispo de Córdoba, Francisco de Alarcón, del cual era médico, o por iniciativa propia, pero, de lo que no cabe duda es de la inclinación de Enrique Vaca por escribir en verso cuanto acontece en su ciudad para hacer crónica festiva de ello. Algo bastante frecuente en este tiempo, una época a la que José Manuel Rico ha diagnosticado «incontinencia versificadora».¹⁹⁵

Pero si la producción manuscrita en verso de Enrique Vaca es así de escueta, no podemos decir lo mismo de su producción en prosa, de la que conservamos un importante corpus. De entre los escritos que presentan un

¹⁹⁴ Enrique Vaca de Alfaro, *Loa a las majestuosas fiestas que los dos cabildos religiosísimo y nobilísimo de esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba dirigen en celebración del culto que Su Santidad concedió en veneración del santo e ínclito rey de España D. Fernando el tercero* en *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, Biblioteca Nacional de España, mss. 13599, ff. 289r.-293v. Editamos por primera vez esta loa en el §III. 2.1.5 «Loa inédita» de esta tesis doctoral.

¹⁹⁵ José Manuel Rico García, «Pautas y razones de las formas de transmisión de la poesía en el Siglo de Oro: el caso de Sevilla», en Rodrigo Cacho y Anne Holloway (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 273-295, p. 274.

estado más avanzado en cuanto a su conceptualización y redacción, nos interesa destacar aquí el manuscrito de los *Varones ilustres de Córdoba*.¹⁹⁶

La fórmula retórica de los varones ilustres,¹⁹⁷ en la que cristaliza la *laus* de personas, conoce en época renacentista un alto desarrollo, pero tiene detrás una larguísima tradición y un gran prestigio, pues la usaron, como es bien sabido, los grandes escritores clásicos: Jenofonte, Plutarco, Valerio Máximo, etc. y, naturalmente, otros autores medievales como Fernán Pérez de Guzmán o Hernaldo del Pulgar, que siguieron los moldes clásicos. La práctica de confeccionar sinopsis y repertorios de personajes modélicos es una consecuencia más del ideal humanístico que en el Siglo de Oro, tal y como explica Rogelio Reyes,¹⁹⁸ quiere seguir también en eso la práctica de los antiguos. Las *laudes* de varones ilustres cobran sentido en el barroco en la medida en la que el canto de las figuras excelsas reflejan una ciudad, una *urbs*.¹⁹⁹ Para Vaca son dignos de pertenecer a una obra de esta tipología varones de ilustre linaje, como Saavedra o Alonso Carrillo Laso de Guzmán; científicos, como el primer óptico español, Benito Daza de Valdés, el cirujano Enrique Vaca de Alfaro o el médico que escribió el *Tratado breve de la peste, de su*

¹⁹⁶ Enrique Vaca de Alfaro, *Varones ilustres de Córdoba*, Biblioteca Colombina de Sevilla, ms. 59-2-45.

¹⁹⁷ Vid. Ignacio García Aguilar, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (coord.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 285-316.

¹⁹⁸ Vid. Rogelio Reyes Cano, «El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: los “varones ilustres”», en *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas, Actas del Simposio Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia* (23-25 de junio de 1988), ed. de Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert, Sevilla, Universidad de Sevilla- Universidad de Colonia, 1991, pp. 23-30.

¹⁹⁹ Vid. Inmaculada Osuna, «Las ciudades y sus ‘parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del siglo de Oro», en Begoña López Bueno, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233-283.

esencia, causas, preservación y cura (1601), Fernando Paredes; religiosos, como Pedro de Soto, confesor de Carlos V; juristas, como «el bachiller en decretos» Fernando Cívico de Montellayo; historiadores, como el cronista de los Reyes Católicos, Gonzalo de Ayora; y escritores y poetas humanistas, como los prehumanistas Juan de Mena, y fray Martín Alonso de Córdoba, autor del *Compendio de fortuna* (1440-53), los escritores humanistas de la primera mitad del siglo XVI, como el filósofo, jurista e historiador Ginés de Sepúlveda, y el erudito Fernán Pérez de Oliva, conocido en particular por su *Diálogo de la dignidad del hombre* (1585) y escritores humanistas de la segunda mitad del siglo XVI, como el maestro en artes Pedro de Vallés, quien cultivó la historia, la paremiología y la poesía latina, Alonso Guajardo Fajardo, iniciador de una obra titulada *Proverbios morales* (1587) y Pedro Viana, traductor de *Las transformaciones de Ovidio en lengua vulgar castellana* (1589). De igual modo, aparecen en el repertorio Góngora y otros ingenios coetáneos: Juan Rufo, autor del poema épico *La Austríada* (1584), en cuyos preliminares se hallan sonetos de Góngora, Cervantes y unas estancias de Leonardo Lupercio de Argensola; Juan de Castilla y Aguayo, que publicó *El perfecto regidor* (1586), al que también Góngora le dedica un soneto; Gómez de Luque, poeta loado por Cervantes en el «Canto a Calíope» de *La Galatea* (1585), tras Luis de Góngora y Gonzalo Cervantes Saavedra; Andrés de Angulo, nombrado por Cervantes en *El coloquio de los perros*, y, de acuerdo con la noticia de Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido* (1602), autor de comedias (empresario teatral) de la mayor compañía de las existentes en la época; Andrés López de Robles, amigo de Góngora, con quien participa en la *Justa poética celebrada en la parroquia de San Andrés* convocada por Enrique Vaca de Alfaro en Córdoba el día 15 de enero de 1617; Luis Carrillo y Sotomayor, autor del *Libro de erudición poética* (1611); Pedro Díaz de Rivas, quien escribió las *Anotaciones a la obra de Góngora* (1616-1624) y los *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo y las «Soledades»* (1616-1617); Antonio de Paredes, autor de un pequeño volumen

titulado *Rimas* (1622); Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, amigo y defensor de Luis de Góngora en su *Parecer de don Francisco de Cordoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor* (1614); y Pedro de Cárdenas y Ángulo, depositario y editor de los poemas gongorinos.

Junto a estos varones ilustres se halla también el autor del propio catálogo, que se antologa a sí mismo. Este, por su condición de médico (doctor) y de escritor (docto), se inscribe dentro de la tradición de médicos humanistas que se citan en esta obra. Entre ellos se halla su propio abuelo, Enrique Vaca de Alfaro, escritor de una obra quirúrgica y aficionado a la poesía, amigo de Luis de Góngora y vinculado con el círculo literario cordobés de la época; el médico y humanista López de Robles, autor de un poema en octavas reales dividido en 9 cantos titulado *Varios discursos en que se declara lo sucedido en la ciudad de Córdoba y tierra de su comarca, en los años en que estuvo lastimada de enfermedad de peste y modo de curalla y otras cosas que en ella sucedieron* (1603); y el doctor Leiva y Aguilar, médico, autor del *Desengaño contra el mal uso del tabaco* (1634), al que se le conocen también inclinaciones literarias.

Por tanto, si con Vélez- Sainz,²⁰⁰ partimos de una base «historicista» que considera cada acto expresivo inmerso en una red de prácticas e intereses materiales, podemos entender este repertorio de ingenios no solo como una práctica retórica de raigambre clasicista, sino como una formulación de lo que en los Siglos de Oro tenía por nombre «parnasos» y hoy día llamaríamos «canon literario», una construcción en la que su autor proyecta, ya no solo la actividad intelectual de un grupo de autores, sino también su propia individualidad, lo que queda patente al auto-catalogarse en su propio inventario.

Como conclusión, hasta aquí hemos tratado de mostrar los dos perfiles del autor de la *Lira de Melpómene*, su perfil docto y su perfil como doctor.

²⁰⁰ Julio Vélez-Sainz, *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del siglo de oro*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 15.

Ambos son inseparables y confluyen a identificar a Enrique Vaca en su vida y su obra, aunque en ocasiones resulte complicado deslindar la una de la otra.

2. Catálogo bibliográfico anotado

2.1 Introducción

Enrique Vaca de Alfaro publicó ocho obras: cuatro de ellas en prosa y otras cuatro en verso; y dejó manuscrita buena parte de su producción, sobre todo en prosa. Nuestro objetivo es catalogarla y describirla. Para ello, comenzamos con la descripción y análisis de la obra en verso (§I.2.2) y continuamos con la obra en prosa (§I.2.3).

Para la descripción de los impresos, empleamos como marco metodológico los principios establecidos por la «tipo-bibliografía española»¹ y, en concreto, adaptamos la propuesta metodológica de M^a José López-Huertas.² Las entradas bibliográficas que componen este catálogo constan de las siguientes partes:

¹ En el año 1983 la «Confederación Española de Centros de Estudios Locales», junto con el «Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense», convocó la «Primera Reunión de Especialistas de Bibliografía Local». Como resultado de la misma se aprobaron unas *Recomendaciones* que fijaron la posibilidad de realizar una serie de tareas colectivas en el campo de la bibliografía. Al año siguiente se celebró en Huesca una segunda «Reunión» en la que quedó concretado el proyecto de la «Tipobibliografía Española» dirigido por José Simón Díaz. Entre los principales adeptos y promotores de este método se encuentran Jaime Moll, *vid.* «Estudio paleográfico, bibliológico, ecdótico, filológico y bibliográfico: la bibliografía en la investigación literaria», *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1985, pp. 145-186; y su monografía *Problemas bibliográficos del libro del siglo de oro*, Madrid, Arco-Libros, 2011. Para más información sobre «tipobibliografía española» *vid.* Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600). Introducción a la «Tipobibliografía española»*, José Simón Díaz, Madrid, Arco Libros, 1991; Andrés Llordén, *La imprenta en Málaga (ensayo para una tipobibliografía malagueña)*, Málaga, Caja de Ahorros de Málaga, 1973; Yolanda Clemente, *Tipobibliografía madrileña: la imprenta en Madrid en el siglo XVI: (1566-1600)*, Reichenberger, Kassel, 1998.

² *Vid.* M^a José López-Huertas Pérez, «Propuestas metodológicas para la descripción del libro antiguo», *Revista General de Información y Documentación*, 1 (1994), pp. 89-110; y su *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*, prólogo de José Simón Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1997.

1. Descripción sintética:

- a) Título abreviado.
- b) Pie de imprenta en el que figura: lugar, impresor y año.

2. Descripción analítica:

- a) Transcripción de la portada modernizando grafías y ortografía, pero respetando la disposición en líneas e indicando, en la medida de lo posible, otros elementos tipográficos presentes en la misma.
- b) Formato y colación: registro de signaturas tipográficas, extensión del texto y expresión de la foliación o paginación.
- c) Foliación o paginación: se indican los folios o páginas que ocupan cada una de las partes de la obra.

3. Bibliografía:

- a) Repertorios bibliográficos: citamos de manera abreviada los catálogos impresos o digitales en los que se registra la obra descrita, indicando el nombre del autor y el número de entrada, la página o columna del repertorio en el que se encuentra catalogada.
- b) Reediciones: indicamos las publicaciones donde se reproduce de manera parcial o completa la obra descrita.

4. Localización de ejemplares: situamos los ejemplares conocidos mencionando lugar y signatura. Cuando hay varios ejemplares, colocamos un asterisco (*) tras la signatura de aquél que ha sido objeto de la descripción.

5. Área de contenido: en este apartado contextualizamos y estudiamos la obra. Se introduce tras los signos •••.

Para la descripción de los manuscritos acomodamos a nuestro caso las *Reglas de catalogación españolas*.³ La noticia bibliográfica constará de las siguientes partes:

³ *Reglas de catalogación españolas*, cap. 3: «Descripción de manuscritos», ed. rev. 1999, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2010, pp. 109-128.

1. Área de título
2. Área de fecha: en la descripción de manuscritos esta área ocupa el lugar que tiene en la de otros materiales el área de publicación y/o de distribución. Se expresa la fecha tras un guión largo (—). Cuando el manuscrito o la colección de manuscritos estén fechados, se hará constar la fecha o fechas extremas (si hay varias). La fecha se nombrará con el año o los años y, opcionalmente, en el caso de manuscritos independientes, añadiendo el mes y día, en este orden. Cuando el manuscrito no esté fechado, se indicará la fecha con la máxima aproximación y se representará entre corchetes.
3. Área de descripción física: se indica la extensión y las dimensiones: para la indicación de la extensión, en el caso de las hojas sin numerar, se expresará su número entre corchetes.
4. Área de notas
 - a) Notas referentes a la clase de manuscrito: se anotará la clase del manuscrito o de la colección de manuscritos, para lo cual habrá de usarse el término adecuado de entre los siguientes:
 - Autógrafo*: Para los manuscritos de escritura de su propio autor
 - Ms.*: Para los demás manuscritos
 - Mss.*: Para las colecciones de manuscritos
 - b) Notas referentes al lugar de escritura y nombre del copista y fecha: si el manuscrito lleva indicación del lugar en que se escribió o del nombre de quien lo copió, se registrarán estos datos y la fuente de información en una nota. Cualquier explicación o precisión sobre la fecha de la copia se hará constar en este lugar.
 - c) Nota de descripción: se da un sumario breve y objetivo del contenido de manuscrito o colección de manuscritos, siempre y cuando solo tengamos un único testimonio de la obra, es decir, un único manuscrito.

- d) Nota de referencias bibliográficas: citamos los repertorios donde se registra la obra.
 - e) Nota de reescritura: mencionamos los ejemplares o copias del manuscrito descrito así como la ediciones parciales o totales que se hayan hecho del mismo.
 - f) Nota de localización: situamos los ejemplares conocidos, mencionando lugar y signatura.
- 5) Área de contenido: contextualizamos y analizamos la obra. Se introduce tras los signos •••.

Repertorios bibliográficos

Alenda: Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903.

Díaz Arquer: Graciano Díaz Arquer, *Libros y Folletos de toros: bibliografía taurina*, Madrid, Pedro Vindel, 1931.

Gallardo: Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889.

Hernández Morejón: Antonio Hernández Morejón, *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid, Imprenta de la viuda de Jordan e Hijos, 1843.

Menéndez Pelayo: Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica: códices, ediciones, comentarios, traducciones, estudios críticos, imitaciones y reminiscencias, influencias de cada uno de los clásicos latinos en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1953.

Muñoz y Romero: Tomás Muñoz y Romero, *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Atlás, 1973.

Nicolás Antonio: Nicolás Antonio, *Biblioteca hispana nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, Madrid, Fundación Universitaria Español, 1999.

Palau y Dulcet: Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano: inventario biográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1990.

Penney: Clara Louise Penney, *Printed books, 1468-1700 in the Hispanic Society. A listing*, New York, Hispanic Society, 1965.

PHEBO:<<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/fr/presentation-fr>>

Ramírez de Arellano, Rafael: Rafael Ramírez Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922

Ramírez de Arellano, Teodomiro: Teodomiro Ramírez Arellano, *Colección de documentos inéditos o raros y curiosos para la historia de Córdoba*, Córdoba, s.a [sin año: Palau lo supone impreso en 1885].

Salvá y Mallén: Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca Salvá*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

Santiago Vela: Gregorio Santiago Vela, *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la orden de San Agustín*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913-1925.

Simón Díaz, *Impresos*: José Simón Díaz, *Impresos del siglo XVII: Bibliografía selectiva por materias de 3500 ediciones príncipes en lengua castellana*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1972

Simón Díaz, *Biografías*: José Simón Díaz, *Mil biografías de los siglos de oro*, Madrid, CSIC, 1985.

Simón Díaz, *Cuadernos*: José Simón Díaz, *Cuadernos bibliográficos: Bibliografía regional y local de España: I: Impresos localizados (Siglos XV-XVII)*, Madrid, CSIC, 1976

Vaca de Alfaro: Enrique Vaca de Alfaro, *Manuscrito de los Varones ilustres de Córdoba*, mss. 59-2-45 de la Biblioteca Colombina de Sevilla.

Valdenebro y Cisneros: José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

Catálogos digitales utilizados

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España: <<http://www.bne.es>>

Catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://catalogue.bnf.fr>>

Catálogo Colectivo de Francia: <<http://catalogue.bnf.fr>>

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español:

<<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>>231

Karlsruhe Virtual Catalog: <http://www.ubka.unikarlsruhe.de/kvk_en.html>

Worldcat: <<http://www.worldcat.org>>

Bibliotecas consultadas

Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla

Biblioteca Diocesana de Córdoba

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba

Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (Fondo Antiguo)

Biblioteca de la *Hispanic Society of America*

Biblioteca del I.E.S Séneca de Córdoba

Biblioteca de la Mezquita-Catedral de Córdoba

Biblioteca Nacional Central de Florencia

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca del Palacio Real de Madrid

Biblioteca Provincial de Córdoba

Biblioteca de la Real Academia de Córdoba

Archivos consultados

Archivo Diocesano de Córdoba

Archivo Histórico Provincial de Córdoba

Archivo Municipal de Córdoba

Archivo de la Universidad de Salamanca

Archivo de la Universidad de Sevilla

2.2 Obra en verso

El autor que más libros de poesía publicó a lo largo del siglo XVII en Córdoba fue Vaca de Alfaro, con un total de cuatro.⁴ A continuación procedemos a la descripción anotada de los impresos poéticos por orden cronológico: las *Obras poéticas* (§I.2.2.1), los *Festejos del Pindo* (§I.2.2.2), la *Lira de Melpómene* (§I.2.2.3) y el *Poema heroico* (§I.2.2.4). Posteriormente, catalogamos otras composiciones poéticas de Vaca de Alfaro, bien impresas (§I.2.2.5.1), bien manuscritas (§I.2.2.5.2).

2.2.1 *Obras poéticas, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1661.*

OBRAS POETICAS | del Licenciado | Henrique Vaca de Alfaro | Medico,
natural de Cordoua, | Escritas à los ocho Assumptos del Certamen, que el
Real | Conuento de S. Agustin de dicha Ciudad celebrò a la | Canoniçación de
S. Thomas de Villanueva Arçobis- | po de Valencia, Sabado 22. de Mayo, de
1660. | Dedicanse al Doctor Alonso de Burgos, | Medico de Camara del
Ilustrissimo, y Reuerendissi- | mo Señor Obispo de Cordoba D. Francisco de
Alarcõ y Covarrubias, Familiar, y Medico del Sancto Officio | de la
Inquisicion de Cordoba, Doctor primero en Li- | ciencias de Medicina, y
Maestro primero en Licencias | de Philosophia, en la muy Insigne
Vniuersidad | de Alcalá de Henares. [Adorno tipográfico] Con Licencia, en
Cordoua, por Andres Carrillo. Año de 1661.

4º;[12] h. ; A-C⁴.

⁴ Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008, p. 126.

f. [1]r: Portada.

f. [1]v.-[4]v.: Licencia del vicario general de Córdoba, José Hurtado Roldán dada en Córdoba, el día 20 de septiembre 1660. Dedicatoria al doctor Alonso de Burgos firmada por Enrique Vaca de Alfaro en Córdoba el día 1 de octubre de 1661.

f. [5]r.-[11]v.: Texto de la obra.

f. [12]r.: Nota y cita de Ovidio.

Rep. bibl.: Palau y Dulcet, 346572; Ramírez de Arellano, 2101; Santiago Vela, 88; Valdenebro y Cisneros, 209; PHEBO: <<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/registro/obras-poéticas-del-licenciado-henrique-vaca-de-alfaro-médico-natural-de-córdoba>>

Loc.: No se conoce actualmente la existencia de ningún ejemplar, a pesar de que Ramírez de Arellano afirmó poseer uno en su biblioteca personal y que Santiago Vela localizó otro en la Boston Public Library con signatura: Sm 4º. D. 270 b. 81. Tras consultar los fondos de la biblioteca de Boston, hemos comprobado que no hay ninguna obra de Vaca bajo esa signatura. En cambio, con la signatura Sm 4º D. 20 b. 61 se localiza un ejemplar de la *Relación de fiestas* escrita por Vaca de Alfaro y publicada en 1661 y, encuadernado con esta obra, la *Poética palestra* donde se recrea la justa poética que tuvo lugar en Córdoba con ocasión de estos mismo festejos.

•••

Tomás García Martínez (1468-1555), vecino de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), fue un religioso agustino que ocupó los cargos de superior provincial de Andalucía y Castilla, visitador por la Inquisición de librerías conventuales, y consejero provincial de Castilla. También fue catedrático de Artes en la universidad de Alcalá, llegando, al final de su vida, a

ser arzobispo de la ciudad de Valencia.⁵ Su canonización como Santo Tomás de Villanueva, tras su beatificación el 7 de octubre de 1618 por Pablo V, tuvo lugar el 1 de noviembre de 1658 por el papa Alejandro VII. Tras conocer la noticia, todos los conventos agustinos españoles convocaron fiestas en honor de este hijo suyo. La ciudad de Valencia fue la pionera por haber sido allí donde murió el santo. A esta le seguirían: Toledo, Madrid, Zaragoza, Sevilla, Barcelona, Córdoba, Sanlúcar de Barrameda, Osuna, Mallorca, Villanueva de los Infantes y Alcalá de Henares. De todas estas ciudades se conservan impresos con relaciones breves que narran y describen la sucesión de las fiestas. En lo que a Córdoba respecta, fue el mismo Enrique Vaca de Alfaro quien se ocupó de ello en su libro:

Relación de las fiestas que el real convento de san Agustín de Córdoba ha celebrado a la canonización de santo Tomás de Villanueva, provincial que fue de esta provincia, arzobispo de Valencia Córdoba, [Córdoba: s.t, 1661].

Dentro de la programación de las fiestas, se celebraron justas poéticas en las ciudades de Sevilla, Barcelona, Zaragoza y Córdoba. Sin embargo, solo en el caso cordobés conservamos un impreso en que se recoge la relación del certamen allí celebrado y las composiciones galardonadas en el mismo. Dicho impreso se titula:

Poética palestra y literal certamen donde, desafiados los más valientes ingenios, lograrán en métricos combates con el socorro divino de las musas, bulliciosa munición de Helicon, si no todos el laurel del premio, la gloria todos de tan gustosa lid. Cada cual remontará el tiro por esos cielos, teniendo por blanco uno de los más lucientes rayos del claro sol de la iglesia agustino [sic], a su esclarecido hijo Santo Tomás de Villanueva, a la luz de cuyos resplandores brillarán más lucidos

⁵ Vid. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Santo Tomás de Villanueva: universitario, agustino y arzobispo en la España del siglo XVI*, Madrid, San Lorenzo del Escorial, 2008.

los festivos aplausos, que el Real Convento de San Agustín nuestro Padre de Córdoba consagra a su canonización gloriosa. [s.l., s.t., s.a].⁶

A pesar del anonimato del autor del citado impreso, podemos colegir que este fue el secretario del certamen, el agustino fray Luis de Aguilar, gracias a la referencia que Enrique Vaca de Alfaro nos proporciona en su *Relación de las fiestas*:

Habiendo de hacer en el vejamen relación de los asuntos como los hizo el secretario, me ha parecido más a propósito ponerle aquí todo él como se publicó, de donde constarán mejor los asuntos de las poesías y no será necesario referirlos después. Dispúsole en la siguiente forma.⁷

El nombre del secretario lo conocemos gracias al propio pasaje de la *Poética palestra* en el que se menciona quiénes son los miembros del jurado:

Serán jueces los señores: don Francisco de la Raniaga, deán de la catedral y canónigo de esta Santa Iglesia de Córdoba, y don Francisco Antonio de Bañuelos y Murillo, maestrescuela y canónigo de la misma iglesia; los señores don Antonio de Hoces, don Martín de Angulo, don Pedro Arias de Acevedo y don Fernando de Castilla, caballeros del hábito de Alcántara, veinticuatro de Córdoba; los muy reverendos padres, fray Alonso de Mendoza, prior de este real convento de nuestro padre S. Agustín y el maestro Fray Agustín de Porras, definidor de esta provincia de Andalucía. Secretario, el padre fray Luis de Aguilar, lector de artes de este real convento.⁸

Los temas planteados a los ingenios poéticos que concurrieron en el certamen y las recompensas a las mejores composiciones fueron:

⁶ La *Poética Palestra* presenta un formato en cuarto y 20 páginas: A-B⁴, C². Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional Española con signatura VE/45/46 y otro en la Boston Public Library son signatura: Sm 4^o. D. 270b. 61, n.º 2.

⁷ Enrique Vaca de Alfaro, *Relación de las fiestas que el real convento de san Agustín de Córdoba ha celebrado a la canonización de santo Tomás de Villanueva*, Córdoba: [s.t.],1660, f. B4v.

⁸ *Poética palestra y literal certamen*, cit., f. A3v.

Asunto I: Una canción real en cuatro estancias sobre la piedad del Santo. Premio: un aderezo de espada y daga.

Asunto II: Un soneto sobre la milagrosa imagen de un crucifijo que tuvo santo Tomás en su oratorio sudando sangre ante el peligro que amenazaba a un súbdito de mala vida. Premio: seis cucharas de plata.

Asunto III: Glosa de una redondilla en que se aluda a la condición caritativa del Santo que «dio la cama de limosna y de limosna pidió prestada la cama para morir en ella». Premio: un bernegal de plata.

Asunto IV: Catorce quintillas burlescas en las que se pruebe la obligación que tiene santo Tomás de socorrer a los poetas. Premio: tres vasos de plata.

Asunto V: Doce redondillas castellanas donde se establezca un diálogo entre la dignidad arzobispal y la caridad con los pobres. Premio: dos pares de guantes de ámbar.

Asunto VI: Ocho coplas de arte mayor en las que se refiera como, al tiempo de la canonización, se oyeron dos golpes que dieron los huesos del Santo en la caja de la tumba.⁹ Premio: un corte de mangas de chamelote de plata.

Asunto VII: Cuatro décimas que traten de como, ajustadas las cuentas, santo Tomás daba más limosna a los pobres de lo que tenía de renta su arzobispado. Premio: cuatro pomos de agua de ámbar.

Asunto VIII: Romance del milagro mediante el cual santo Tomás aumentó el pan en los graneros y el dinero en las manos de sus mayordomos muchas veces. Premio: unas medias de pelo.

⁹ Francisco Javier Campos-Fernández de Sevilla «Religiosidad barroca: fiestas celebradas en España por la canonización de Santo Tomás de Villanueva», *Revista Agustiniiana*, 750 aniversario de la orden de San Agustín (1244-1994), XXXV, 107, (Mayo-Agosto 1994), pp. 461-611, cit. p. 576 afirma: «Debe tratarse de una leyenda, sin fundamento ni arraigo, porque no se cita en ninguna de las biografías fundamentales en las que se inspiran los autores posteriores».

Los premiados que se citan en la *Poética Palestra* son los siguientes:

Asunto I: D^a Andrea de Luna, religiosa de Santa Inés.

Asunto II: D. Antonio de Saavedra, natural de Cabra.

Asunto III: D. Diego de Viedma, caballero de Santiago y veinticuatro de Jaén.

Asunto IV: D. Juan Fernández de Valenzuela.

Asunto V: D. Antonio de Alcántara, natural de Antequera.

Asunto VI: D. Fernando de Valenzuela.

Asunto VII: D. José de Albornoz, escribano de millones de Murcia.

Asunto VIII: Fr. Juan Alegre, franciscano.

En este contexto hemos de inscribir la obra de Enrique Vaca de Alfaro, en la que se recogen los poemas que el autor presentó al referido certamen, tal y como menciona Ramírez de Arellano en su *Catálogo bibliográfico*.¹⁰ La dedicatoria de la misma está dirigida al médico Alonso de Burgos y firmada un año después de la licencia, el uno de octubre de 1661. El mencionado doctor es autor de un *Tratado de peste, su esencia, preservación y curación*, Córdoba: [s.t.], 1651, y es, junto con Nicolás Vargas Valenzuela, uno de los médicos cordobeses más importantes del siglo XVII.¹¹ Aparte de esto, en lo que se refiere al ejercicio de su profesión, Alonso de Burgos es el galeno de cámara del obispo de Córdoba, D. Francisco de Alarcón y Covarrubias. Como sabemos, Enrique Vaca de Alfaro será quien sucederá a este ilustre médico

¹⁰ Rafael Ramírez Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, cit., p. 676.

¹¹ *Vid.* A. Fernández Dueñas, A. García del Moral, E. Doblaré Castellano, C. Ruiz García, J. Garrido Martín, «La producción médico editorial cordobesa en el Barroco: análisis, revisión y comentarios», *Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 1984, pp. 347-357.

cordobés en el oficio de salvaguardar la salud del señor obispo, por lo que la intención que le movió a escribir la dedicatoria de esta obra es evidente.

En relación a los ocho asuntos que, como hemos visto, se plantearon para el certamen poético, Enrique Vaca de Alfaro escribe las siguientes composiciones, de las cuales solo la primera consiguió ser galardonada con el segundo premio que consistió en «dos rosarios olorosos». A continuación citamos la estrofa y el primer verso de los poemas con los que compitió nuestro autor:

Canción: «Al varón más católico».

Soneto: «Estando en oración Tomás un día».

Redondilla glosada en décimas.

Quintillas burlescas: «No imploro auxilios escasos».

Diálogo en cuartetos: «Es posible que un pastor».

Octavas: «El cielo se alegra, la tierra se admira».

Décimas: «Si lo que se da en el suelo».

Romance: «Si el ingenio más gigante».

2.2.2 *Festejos del Pindo, Córdoba: por Andrés Carrillo Paniagua, 1662.*

FESTEJOS del Pindo, | Sonoros Conmentos | de Helicon. | Svaves Rithmos del Castalio, Sagradas | exercitaciones de la Musa Caliope, Poema Heroico, y aclamacion | Poetica, en que se descriue la solemnissima, y magestuosa Fiesta, | qve se celebrô en loor de la Purissima Concepcion de Maria | Sanctissima Madre de Dios Reyna de los Angeles, y Señora | nuestra, en la Yglesia Parrochial de Sancta Marina, | en Cordoua Domingo veinte y tres de Abril de 1662. | Dedicase en nombre del Rector, | y Beneficiados de dicha Yglesia. | A D. Lvis Gomez, Bernardo, Fernandez, | de Cordova, y Figveroa,

del Abito de | Calatrava, Patron Perpetvo de la | Capilla Mayor, y Convento de Sancta | Ysabel de los Angeles de la Civdad de | Cordova, y Señor de la Villa | de Villa Seca. | Avctor | El Licenciado Henrrique Vaca de Alfaro Medico natural de | Cordoua, y hijo de la inclita Vniversidad de Salamanca. | Con Licencia. | En Córdoba, por Andres Carrillo de | Paniagua. Año de 1662.

4º; [10], 19, [1] h. ; A-C⁴, H².

f. [1]r.: Portada

f. [1]v.: Grabado en cobre del escudo de armas del mecenas realizado por fray Ignacio de Cárdenas.

f. [2]r.-[2]v.: Aprobación del padre Joan Caballero firmada el día 2 de octubre de 1662 en Córdoba. Aprobación del padre Florencio de Medina dada en Córdoba el día 2 de octubre de 1662. Licencia del vicario general de Córdoba, Joseph Hurtado Roldán, otorgada en Córdoba el día 6 de octubre de 1662.

f. [3]r.-[4]v.: Dedicatoria a don Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba, y Figueroa, del hábito de Calatrava y señor de Villaseca.

f. [5]r.-[10]v.: Poemas laudatorios al autor de: Martín Alonso de Cea, Cristóbal de León y Rojas, Juan Antonio de Pera, Juan Laso, Diego Pérez de Paniagua, Juan Ruiz de Rebolledo, Ignacio de Almagro, Juan de León y Vargas, Juan de Gálvez Valverde Valenzuela, Andrés de Castillejo y Baena, fray Roque de S. Elías, Baltasar de los Reyes y Juan de Alfaro.

f. 1-19.: Texto de la obra: «Poema heroico del licenciado Enrique Vaca de Alfaro».

f. [1]r.: Cita de Séneca y colofón

f. [1]v.: En blanco

Rep. bibl.: Hernández Morejón, VI:13; Palau y Dulcet, 346573; Penney, p.573; PHEBO<<http://www.uco.es/phebo/es/registro/festejos-del-pindo>>; Ramírez Arellano, 2102; Simón Díaz, *Cuadernos*: 687; Valdenebro y Cisneros, 213.

Reed.: Francisco Rodríguez Zapata y Álvarez incluye una edición modernizada de las octavas segunda, cuarta y sexta en su libro: *Cancionero de la Inmaculada Concepción: de la Santísima Virgen María, madre de Dios y señora nuestra*, Sevilla, Imp. de Gironés y Orduña, 1875, pp. 584- 585.

Loc.: Córdoba, Tesoro del Instituto de Enseñanza Secundaria «Séneca»; Nueva York, Hispanic Society of America; Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 10-3-23N*; Tarragona, Biblioteca del Monestir de Poblet de la Universidad pública Rovira i Virgili, R87-17.

•••

Las fiestas a la Purísima Concepción de la virgen María en el siglo XVII se conciben con la intención de afirmar este misterio en medio de la polémica suscitada entre los teólogos de la época. Sin la declaración pontificia del dogma de fe, que no llegaría hasta 1854 por el papa Pío IX, las distintas órdenes religiosas difieren en la interpretación del misterio. Así, mientras los franciscanos y jesuitas defendían la ausencia de pecado original en María, los dominicos y agustinos mantenían la tesis contraria, fieles a los dictados de santo Tomás de Aquino. En lo que respecta a la monarquía, Felipe III apoya la Purísima Concepción de la virgen y, por ello, ordena mandar una embajada a Roma en 1616 con la que pretende lograr su definición por parte del Vaticano. Años más tarde, en 1654, Felipe IV solicita al Papa la consolidación de la celebración a la Inmaculada como obligatoria en España y sus reinos. En

respuesta a tales requerimientos, Paulo V escribe en agosto de 1617 un *Breve* en el que, aunque no define dicho dogma, sí se pronuncia favorable a él. Tras la recepción del mismo en el reino de España, se promulgó el 8 de diciembre como día de adoración a la Inmaculada.

Por otra parte, en primer lugar, Inocencio X en 1654 y, posteriormente, Alejandro VII en 1656 declaran imperativa la ceremonia de culto a la Concepción de la Virgen en España. Por último, el ocho de diciembre de 1661 el papa Alejandro VII vuelve sobre este asunto para escribir un nuevo *Breve* favorable a la concepción sin mancha de la virgen María.¹²

Por tanto, a partir del siglo XVII, el culto a la Inmaculada queda establecido en España, a pesar de no haber sido declarado todavía dogma de fe, siendo Sevilla la ciudad en que se manifiesta con mayor protagonismo.¹³ Vecina de la urbe hispalense, Córdoba también demuestra su adoración al misterio,¹⁴ tal y como se refleja en los dos impresos que, sobre este asunto, conservamos.

El primero de ellos en un folleto de doce hojas en cuarto en el que el abuelo homónimo de Enrique Vaca de Alfaro edita los poemas que resultaron de la justa poética que él mismo convocó en la parroquia de san Andrés de Córdoba el día 15 de Enero de 1617.¹⁵ Este ilustre médico tenía la costumbre

¹²Vid. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del Simposium- 4/9/2005*, El Escorial, RCU Escorial, 2005.

¹³ Vid. Luis Miguel Godoy, *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de oro: estudio del código literario*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004; y M^a Jesús Sanz, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión posterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.

¹⁴ Vid. Carmen Fernández Ariza, «Justas poéticas celebradas en Córdoba en el siglo XVII en honor de la Inmaculada Concepción», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 149 (2005), pp. 39-45.

¹⁵ Conocemos esta obra a través de la reedición que de este folleto realizó José María Valdenebro y Cisneros a finales del siglo XIX. Dicha reedición es la siguiente: *Justa poética celebrada en la parroquia de San Andrés de Córdoba el día 15 de Enero de 1617*, con una

de celebrar cada año una fiesta en alabanza de la Concepción Inmaculada de María, como explica Valdenebro y Cisneros.¹⁶ Este año de 1617 Enrique Vaca de Alfaro decidió, además, publicar los poemas que se presentaron a la justa poética convocada para el festejo. En él, encontramos las composiciones de los poetas cordobeses Pedro de Cárdenas y Angulo, José Pérez de Ribas, Francisco de Gálvez, Juan de Peñalosa, Andrés López de Robles, Antonio de Paredes, Pedro Díaz de Rivas, Luis de Góngora y el propio Enrique Vaca de Alfaro.

El segundo, es el impreso que nos ocupa, los *Festejos del Pindo*, redactado por Enrique Vaca, quien describe los actos conmemorativos que la ciudad de Córdoba desplegó en 1662 en honor a la Inmaculada con motivo del nuevo *Breve* del pontífice Alejandro VII. El opúsculo contiene un «poema heroico» compuesto por 112 octavas reales en el que el autor hace uso de las técnicas propias de la épica para presentar, narrar y describir los festejos acaecidos. El uso de expresiones grandilocuentes y las referencias bélicas son una constante. Como ejemplo de ello, transcribimos la octava nonagésima:

Digo que si al dragón venció María
y Marina le oprime y aprisiona,
que por derecho celebró tal día
Marina, que en María se eslabona,
y como siempre fue su norte y guía
y María es de vírgenes corona,
por renacerse en su impecable nombre
hace su templo digno de renombre.

Estos versos son, además, ejemplo del estilo conceptista que cultiva el poeta. La polisemia, los juegos de ingenio y el equívoco coadyuvan desde la forma a provocar el asombro del lector, a quien se pretende impresionar también con el relato del contenido de los hechos.

advertencia y adiciones por José María Valdenebro y Cisneros, Sevilla, Casa de C de Torres, 1889.

¹⁶ Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética...*, cit., p. 12.

La obra se estructura en dos partes. La primera funciona como introducción y está compuesta por las dieciocho primeras octavas. Dentro de esta primera parte, encontramos, a su vez, un esquema tripartito: las seis primeras estrofas están destinadas a presentar al personaje épico digno de este poema heroico, la virgen María; las seis segundas explican la causa de la fiesta, desde que el pontífice Alejandro VII escribió el *Breve* hasta que Felipe IV comunicó el contenido del mismo a las ciudades; por último, la seis terceras tratan de cómo se acogió la noticia y se celebró en las parroquias, barrios y calles de Córdoba. La segunda parte de la composición se centra en narrar y describir minuciosamente el desarrollo de la celebración de la fiesta en la parroquia homónima al barrio en el que se sitúa, Santa Marina, en el cual residía el autor.

Comienza la octava decimonovena haciendo las presentaciones oportunas, así se cita el nombre y apellidos de los componentes del clero parroquial: Antonio Martín Calvo de Ortega, rector de la parroquia; Alonso Pérez Valenzuela, Diego Pérez Paniagua y Antonio Fernández de Molina, beneficiados; y Francisco de Mora y Juan de Carrión y Navarrete, presbíteros. Ellos fueron los organizadores principales de la fiesta, para la que contaron también con la colaboración de algunos devotos: Juan González, Pedro Majil y Antonio de Rojas. Una vez expuesta la nómina, comienza, en la octava trigésimo tercera, la relación de la fiesta desde el día de la víspera. En ella cuenta como, después de la misa, se colocó un lienzo en la calle Mayor, de la Concepción sin mancha de María. Llegada la noche, el autor describe el espectáculo de fuegos artificiales, así como «ruedas, maromas y otras invenciones/ en calles, torres, plazas y balcones» (v. 399). En este punto, se detiene en los detalles del exorno y esplendor de los lugares más representativos del barrio: la capilla de los mártires san Asciclo y santa Victoria, situada en la calle Mayor de Santa Marina; el real convento de santa Isabel, del que es patrón el dedicatario de la obra, Luis Gómez; la Puerta del

Rincón; la Torre de la Malmuerta; las Puertas del Colodro y de la Excusada, etc.

Llegado el día señalado para la celebración, veintitrés de abril de 1662, comenzó la ceremonia en la parroquia de santa Marina con la lectura de poemas por parte de: Diego Pérez Paniagua, Baltasar de los Reyes, Alonso Pérez y el propio Vaca de Alfaro, como el mismo atestigua en su poema: «yo también, por ceñir todo el asunto,/ veinticinco quintillas ostentando/ fijé, probando en ellas en tal punto/ de esta fiesta el asunto (...)». (vv. 465-468). Nos cuenta el autor que tanto la Iglesia como los devotos quisieron hacer un certamen literario, pero, por la falta de tiempo, no pudo realizarse. Después del recital poético, se celebra la misa. Para referirla Vaca, tal y como nos tiene ya acostumbrados, nos cita a los oficiantes: el beneficiado de la parroquia de santa Marina, Antonio Fernández de Molina, quien se ocupó de cantar la misa; el beneficiado de la feligresía de santo Domingo de Silos, Bernardo de Cabrera, quien leyó el Evangelio; el beneficiado de la iglesia de san Salvador, Juan de Pineda, quien leyó la epístola; y finalmente, fray Juan de Rivas, el encargado de la oración. Una vez tocó a su fin el culto, el poeta se dilata en la relación de la procesión que la sucedió. En ella ocupa el lugar más destacado, portando, además, un estandarte de María, el señor de Villaseca, Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba y Figueroa.¹⁷ A él lo acompaña, de un lado,

¹⁷ Luis Gómez, del habito de Calatrava, patrón perpetuo del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba y señor de Villaseca, pertenece a una de las familias de más alta alcurnia dentro de la nobleza cordobesa de la época. Convecino de Vaca de Alfaro en el cordobés barrio de Santa Marina, el señor de Villaseca regenta una de las casas más afamadas de la provincia, la que hoy se conoce como «Palacio de Viana». El lugar relevante que ocupa este preclaro individuo, tanto en la obra como en el rito litúrgico que se describe en la misma, hace pensar que dicho benefactor favoreció no solo la impresión de la misma sino también, muy probablemente, la celebración del culto.

el preclaro Antonio Figueroa y, de otro, el conspicuo Francisco de Córdoba, señor de Belmonte y Moratilla.

La procesión, según menciona el autor, consiste en una imagen de la virgen portada en andas de plata bruñida que lleva Alonso de Mendoza junto con otros ilustres caballeros. Al paso del cortejo procesional «por todas las ventanas y balcones/ llovían flores [...]» (vv. 809-810), se elevaban altares en las casas de las personalidades más ilustres de la ciudad, como la del aludido Luis Gómez, la de Martín de Cea o la de Cristóbal de Morales. La ciudad, en fin, luce sus mejores galas para la gloria y esplendor de esta fiesta. El autor, en su afán de trasladar al lector al día glorioso que describe a través de su texto, no se permite obviar ningún detalle. Así, de igual modo relata el exorno de la Iglesia como explica los símbolos presentes en los altares callejeros. El poema termina con la narración del regreso de la virgen a su templo.

2.2.3 *Lira de Melpómene, Córdoba: por Andrés Carrillo Paniagua, 1666.*

Para la descripción de esta obra *vid.* §II.1.1.1 «Descripción bibliográfica».

2.2.4 *Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros, Córdoba: [s.t.], 1669.*

POEMA HEROICO, | Y DESCRIPCION | HISTORICA, Y
POETICA | DE LAS GRANDES FIESTAS DE TOROS | QUE | LA
NOBILISSIMA | CIUDAD DE CORDOBA, | CELEBRO EN NVEVE
DE | SEPTIEMBRE DE MIL Y SEISCIENTOS Y | SESENTA Y
NVEVE. | Y LE DEDICA AL MUY ILVSTRE SEÑOR | DON MARTIN
DE | ANGVLO Y CONTRERAS, | CAVALLERO DEL ABITO DE
CALATRABA, | VEINTIQTATRO DE CORDOBA Y | DIPVTADO

DESTA FIESTA. | EL DOCTOR DON ENRIQUE | VACA DE ALFARO, | Con Licencia Impresso en Cordoba, este año de 1669.

4º; [14]h. ; A-C⁴, D².

f. [1]r.: Portada.

f. [2]r.-[2]v.: Poemas laudatorios al autor de «un amigo del autor» y de «un particular afecto al autor».

f. [3]r.-[3]v.: Dedicatoria a don Martín de Angulo y Contreras.

f. [4]r.-[13]v.: Texto de la obra: «Poema heroico»

f. [14]r.: Poema laudatorio al autor: «Aprobación de un ingenio moderno de estos tiempos».

Rep. bibl.: Díaz Arquer, 1924; Palau y Dulcet, 346577; Penney, p.573; PHEBO: <<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/en/registro/poema-heroico-y-descripción-histórica-y-poética-de-las-fiestas-de-toros-quecórdoba-celebró->>; Ramírez Arellano, 2106; Simón Díaz, *Cuadernos*: 693; Valdenebro y Cisneros, 224.

Reed.: Existe una edición facsímil de este poema en: Antonio Pérez Gómez, *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, Cieza, Edición de Antonio Pérez y Gómez, 1973, vol. 3, pp. 57-59.

Loc.: Nueva York, *Hispanic Society of America*.

•••

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se manifiesta un cambio en la concepción del toreo. Este pasa de ser un ejercicio de

entrenamiento de los caballeros en su preparación para la contienda bélica, tal y como lo practicó Carlos I, a ser concebido como diversión, entretenimiento, espectáculo y fuente de inspiración artística en el reinado de los Austrias menores. Es en esta época, precisamente, en la que más abundan las relaciones taurinas en verso o prosa. Algunos ejemplos de ellas son: Gabriel Bocangel, *La fiesta Real y votiva de toros que, a honor de san Juan Bautista, celebró Madrid a seis de julio de 1648*, Madrid: [s.t], 1648; *Pompa festival, alegre merecida aclamación. Laureola que entretejieron eruditas plumas y consagraron debidas confianzas a las floridas sienas de D. Juan Lisón de Tejada. Habiendo toreado en el teatro ilustre de la ilustre ciudad de Valladolid*, [s.l, s.t], 1654; Bernardo Nicolás de Quesada, *Lírica descripción de las fiestas de toros y cañas que, en debido regocijado obsequio al feliz cumplimiento de los catorce años de don Carlos II, hizo Sevilla en los días dieciséis y diecinueve días del mes de diciembre*, Sevilla: [s.t], 1675.¹⁸

En el caso cordobés, conservamos testimonios de tres de los festejos taurinos celebrados en la ciudad durante el siglo XVII. El primero de ellos consiste en una breve relación en prosa escrita por Pedro Mesía de la Cerda y publicada en su libro *Relación de las fiestas eclesiásticas y seculares que la muy noble y siempre leal ciudad de Córdoba ha hecho a su ángel Custodio san Rafael este año de 1651 y razón de la causa porque se hicieron*, Córdoba: Salvador de Cea y Tesa, 1653.¹⁹ La siguiente fuente que nos informa de una nueva festividad de reses bravas en la ciudad, viene de manos de la corte de Cosme III de Médicis. El sexto Gran Duque de Toscana (1642-1723) fue agasajado, con motivo de su visita a

¹⁸ Vid. Graciano Díaz Arquer, *Libros y folletos de toros: bibliografía taurina*, Madrid, Pedro Vindel, 1931; y Antonio Pérez Gómez, *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, Cieza, Ed. de Antonio Pérez y Gómez, 1973.

¹⁹ La fiestas de toros descrita por Mesía de la Cerda fue publicada de manera exenta con posterioridad por Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros: Pedro Mesía de la Cerda, *Fiestas de toros y cañas celebradas en al ciudad de Córdoba el año 1651 con una advertencia para el juego de las cañas y un discurso de la caballería del torear*, ed. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Sevilla, Imp. De E. Rasco, 1887.

Córdoba, con una corrida de toros que se celebró el día doce de diciembre de 1668, tal y como detallan las diversas crónicas y diarios escritos por los acompañantes del infante sobre su periplo por España.²⁰ En los dos casos reseñados el relato taurómico está escrito en prosa y forma parte de una crónica mayor. Esto cambia, sin embargo, en el tercer y último testimonio que conservamos acerca de una fiesta de toros en la Córdoba del siglo XVII: el *Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros* de Enrique Vaca de Alfaro es el primer texto de asunto taurino escrito en verso y publicado de manera exenta en la ciudad de Góngora.

El *Poema heroico* de Vaca de Alfaro está compuesto por noventa y tres octavas reales. Las treinta primeras funcionan de introducción. En esta parte se hace alusión a la conquista de Córdoba por Fernando III y a la sustitución de la religión árabe, hasta entonces imperante, por la cristiana. A este hecho vincula Vaca de Alfaro el ejercicio del toreo en su ciudad, pues, según él, la fiesta de los toros es una costumbre cristiana inaugurada por los romanos. Esta tesis contrasta con la versión de Magalotti,²¹ quien entronca los festejos taurinos de Córdoba con una tradición árabe, así como con la de Mesía de la Cerda,²² quien la emparenta con la africana. Que Vaca vincule el toreo con la religión cristiana desde el comienzo de su composición poética puede deberse

²⁰ La relación oficial del viaje correspondió a Lorenzo Magalotti, pero también contamos con las versiones que de este redactaron Filippo Corsini y Juan Bautista Gornia. Del paso de Cosme III por Córdoba *vid.* Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. por Ángel Sánchez Rivero y Angela Marutti de Sánchez Rivero, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 174-193; Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por Andalucía*, ed. de M^a Cándida Muñoz Medrano, Benalmádena (Málaga), Calígrama D.L., 2006; Ana M^a Domínguez Ferro, «La ciudad de Córdoba en el diario inédito de Giovan Battista Gornia, cronista de Cosme III de Medici», *Alfinge*, 17 (2006), pp. 53-64.

²¹ Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por Andalucía*, cit., p. 69.

²² Pedro Mesía de la Cerda, *Fiestas de toros y cañas celebradas en al ciudad de Córdoba el año 1651...*, cit., p. 7.

a las críticas que esta práctica despierta entre los sectores más ortodoxos de la Iglesia Católica de la época. Tal es así que el obispo de Córdoba, Francisco Pacheco, amonesta a Góngora en 1588 por «haber concurrido a fiestas de toros en la plaza de la Corredera, contra lo terminantemente ordenado a los clérigos por *motu proprio* de Su Santidad». A lo que el cordobés contesta: «si vi los toros que hubo en la Corredera las fiestas del año pasado fue por saber si iban a ellos personas de más años y más ordenes que yo, y que tendrán más obligación de temer y de entender mejor los *motu proprio* de Su Santidad».²³ En el siglo XVII la controversia sobre dicho espectáculo está servida y se hace patente también en los textos, como es ejemplo el discurso tercero sobre «si es lícito correr toros y asistir a las tales fiestas» del manuscrito granadino de Juan Herreros de Almansa titulado *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros en nuestros tiempos* (1642).²⁴ Concebido el toreo como usanza cristiana, el motivo que propicia la corrida de toros en esta ocasión no es otro que rendir culto a la co-patrona de Córdoba: la virgen de la Fuensanta. En el calendario litúrgico cordobés figura el ocho de septiembre como día festivo para la celebración de esta Gloria. De ahí que el nueve de septiembre fuese la fecha elegida para la ceremonia de la lidia.

Terminado el *introito*, la descripción del festejo ocupa lo que resta del poema. Dicha descripción se centra en dar noticia de las personalidades ilustres y los acaeceres notables que se dieron en el acontecimiento. Destaca en ella un nombre, el del noble a quien va dirigida la obra: Martín de Angulo. La razón de ello se debe a su cargo: diputado de las fiestas. Este puesto es otorgado por el consistorio y está revestido de mucho honor, algo decisivo a

²³ Miguel Artigas Ferrando, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, p. 61-64.

²⁴ José Luis Suárez García, «Toros y teatro en el siglo de Oro español: Juan Herreros de Almansa y la licitud de la fiesta», en *Teatro y toros en el Siglo de Oro Español. Estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 235-270.

la hora de organizar las fiestas, tal y como explican diversos estudios sobre el tema.²⁵

La jornada taurina relatada en el *Poema heroico* comprende tres partes: el encierro y la corrida de toros, que se celebran por la mañana, y el toreo caballeresco, que tiene lugar por la tarde. Tras el sonar de los clarines, comienza el correr de los toros y su encierro. Para ello se disponen dieciocho reses bravas. El autor del poema destaca la valentía con la que «cinco Hércules nobles andaluces» (v.34) a los que acompañan lidiadores a pie, condujeron el ganado hasta los toriles. Los referidos nobles son: Gerónimo de Acevedo, ganadero del hábito de Santiago; Martín de Ángulo, caballero del hábito de Calatrava y diputado de la fiesta, a quien el poeta dedica la obra; Pedro Alfonso, vizconde de Villanueva de Cárdenas, del hábito de Calatrava; Pedro de Armenta, caballero de Santiago; y Pedro de Heredia, insigne caballero cordobés, famoso por su destreza en la lanzada. Este último fue uno de los primeros que consumó la suerte, yendo con el caballo hacia el toro en lugar de esperarlo, innovación muy discutida entonces, tal y como refiere Bañuelos y de la Cerda en su *Libro de jineta*.²⁶

La corrida de toros que sigue a los encierros está protagonizada por lo que hoy podríamos denominar un «torero profesional», pues como menciona Santoja:

Por lo menos desde mediados del siglo XVII existía un circuito profesional y un elenco de toreadores que fatigaban los caminos de plaza en plaza, requeridos y

²⁵ Vid. Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (ed.), *Fiestas de toros y sociedad*, Sevilla, Fundación Estudios Taurinos, 2003; y José Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos). Romerías, verbenas, bailes, carnaval, torneos y cañas, académicas poéticas, teatros*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

²⁶ Luis Banueños y de la Cerda, *Libro de jineta y descendencia de los caballos guzmanes*, Madrid, Imprenta Esterotipia y Glavanoplasia de Aribau y Cia, 1877, p. 71.

pagados a tenor de su nombre. Capa, banderillas y lanzada mortal, a pie firme y de frente, eran suertes de uso común en este tiempo.²⁷

El toreador de esta época procede de los estamentos más humildes, tal y como afirma Ángel Álvarez Miranda.²⁸ El trato que el autor otorga en el poema al toreador del festejo es muy llamativo, ya que a él solo se refiere con el seudónimo o apellido de «El Aguilera». Tipográficamente, además, se emplea la letra minúscula cuando se le nombra; lo cual contrasta con la mayúscula usada para citar a los altos cargos y nobles que participaron o simplemente asistieron al festejo. «El Aguilera» fue responsable de la muerte de, al menos, dos de tres toros con los que se enfrentó en varias rondas de disputas, tras las que quedó malherido.

También toca a la jornada taurina matutina la distribución de colores a las distintas cuadrillas de astados. Así, azules fueron las cintas que adornaron a los toros de la ganadería de Girón; rosas, las de Cerón; verdes, las de Pedro de Acevedo; blancas, las de Gerónimo de Acevedo; y, finalmente, pajizas, las de Andrés de Mesa. Estos caballeros fueron los cuadrilleros y estos los colores de sus cuadrillas.

Llegada la tarde, comienza el plato fuerte. El texto que nos ocupa describe como la plaza de la Corredera se encontraba colmada de público ansioso de presenciar el lance. En este emplazamiento, según cita el poema, «las beldades ocupan los balcones» (v. 69). Como expone Cossío, las galerías son lugares reservados para los personajes palaciegos y nobiliarios, de modo que la alusión a las «beldades» debe identificarse con las damas nobles que ocupaban este lugar, cuya asistencia propiciaba el galanteo por parte de los caballeros.²⁹ Tras el paseo por la plaza, ocupan también un lugar preeminente

²⁷ Gonzalo Santonja, *Luces sobre una época oscura, (El toreo a pie en el siglo XVII)*, León, Everest, 2010, p. 80

²⁸ Álvarez Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1998, p. 43.

²⁹ José María de Cossío, *Los toros*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, vol. 2 p. 99.

las autoridades de la ciudad: Esteban de Arroyo, gobernador de Córdoba; Simón de Merlo, alcalde; y Manuel de Saavedra, aguacil mayor.

Al termino del sonar de clarines, salen a la plaza los caballeros toreadores: Fernando de Cea, caballero hidalgo que lleva en su pecho la Cruz Roja; y Francisco de los Ríos, de la orden de Alcántara. En este punto el autor se esmera en detallar el atavío y la imagen que proyectan ambos hidalgos. El caballero tendrá que cuidar en todo momento su perfil y nada mejor para ello que dar muestras de suficiencia ante el arriesgado compromiso de lidiar toros. Así, señala Campos Cañizares:

La sociedad cortesana a la que pertenece el toreador le obliga a una imagen determinada, puesto que en su círculo social el noble tendrá que esconder las preocupaciones y ocultar sus sentimientos, como aconsejaría Gracián a los que quisieran mantenerse en el ambiente competitivo de la corte aristocrática en ese siglo XVII; y de idéntico modo en el ejercicio taurino también les es imperativo disimular sus nervios y prevenir el ánimo a pesar de que se las verán con un enemigo que les pondrán en peligro.³⁰

Ambos van acompañados de sus lacayos, a los que se les denomina «turcos» por su atuendo arábico. Algunos de los atavíos más usuales y a los que alude el texto son: turbante con plumas, taleguilla, marlota, tafetán y borceguís cordobés.³¹ Los caballeros, acompañados de sus cuadrillas a pie, probaron suerte, según nos narra el texto, con cinco toros bravos, a los que lidiaron haciendo alarde de su fuerza y valentía. Cuando las mulillas retiraron al último toro exangüe, se dio por finalizada la jornada taurina. Las dos últimas octavas del poema están dedicadas a loar a la ciudad de Córdoba por sus famosas fiestas de toros.

³⁰ José Campos Cañizares, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Sevilla, Fundación Estudios Taurinos: Universidad de Sevilla, 2007, p. 150.

³¹ *borceguí cordobés*: «bota morisca con soletilla de cuero» (Cov.).

2.2.5 Otras composiciones

2.2.5.1 Impresas

2.2.5.1.1 *Liras en la Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del Santísimo Sacramento a su nuevo y suntuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga: por Mateo López Hidalgo, 1661

4º; [18], 880, [2] h.; []², [calderón]⁸, A-Z⁸, Aa-Zz⁸, 3A-3I⁸, []².

Liras del lic. Enrique Vaca de | Alfaro, Medico de Cordoba.

4º; 2 pp.: 567-568.

Rep. bibl.: Gallardo, 1000; Salvá, 1332; Alenda, 1284.

Loc. Granada, Biblioteca del Hospital Real de Granada: 4 ejemplares con signaturas: BHR/A-037-174, BHR/A-037-212, BHR/A-040-338, BHR/A-039-171, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2 ejemplares: 2/7347* y 3/23440; Madrid, Biblioteca del CSIC, BC RM RM/3677; Sevilla, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, A 108/060 [mútilo: falta la portada y el folio del grabado].

•••

Las *Liras del licenciado Enrique Vaca de Alfaro* pertenecen al «Discurso VII: tercer sermón y justa literaria en el día 24 de Octubre» de la *Descripción panegírica*. En esta obra, tras el sermón, se inserta el texto de la convocatoria de la justa poética, el vejamen y los poemas presentados. Lo habitual era participar en varios asuntos y probablemente Vaca lo hizo. Sin embargo,

únicamente llegaron a imprimirse estas liras que, no obstante, no obtuvieron ningún premio en la justa. Junto a esta composición, se encuentran las de poetas como Trillo y Figueroa, Jacinto Valenzuela, Ambrosio Martínez, Francisco de Prada Barrientos y Francisco Morales y Quesada, entre otros. Formar parte de obras que, de algún modo, se presentaban como fruto de un esfuerzo colectivo es un mecanismo casi natural de autopromoción, como señala Gómez Canseco.³² Este pudo ser, por tanto, el desencadenante que motivó la participación en tan ingente impreso de Vaca de Alfaro que comenzaba, por entonces, a iniciarse en el mundo de las letras.

Vaca concursó en el cuarto asunto de la justa: «Alabanza por haber conseguido la dedicación de este templo. Ponderar los afectos, las finezas, las ansias con las que han pretendido verlo acabado. Ocho liras». El poema que editamos en el apartado §III.2.1.1 se adapta, pues, perfectamente a esta temática. Su autor realiza un panegírico de los órganos dirigentes de la institución eclesiástica como responsables directos de la concepción y construcción de tamaña empresa.

2.2.5.1.2 *Al primero asunto del certamen poético, s.l., s.t., s.a. [26 de agosto de 1661]*

AL PRIMERO ASSUMPTO DEL | CERTAMEN POETICO, | QUE EL
EXCELLENTISSIMO PRINCIPE, | Marques de Priego, Duque de Feria,
Señor de la | gran Casa de AGUILAR, &c. | EN LA TRANSLACION
FESTIVA DEL | Augustissimo Sacramento de la Eucharistia a la Iglesia de S.
Luis | Obispo de Tolosa, erijida en la Insigne Ciudad de Montilla, | celebra dia
26. de Agosto de 1661. | EPIGRAMMA. | DEL LICENCIADO

³² Luis Gómez Canseco, «El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del siglo XVI», en Begoña López Bueno (ed.), *La «idea» de la poesía sevillana en el siglo de Oro*, Sevilla, Univesidad de Sevilla, 2012, p. 50.

HENRIQUE VACA DE ALFARO, | MEDICO NATVRAL DE
CORDOBA.

folio; [1]h.

f. [1]r: Epigrama de Vaca de Alfaro.

f. [1]v.: En blanco.

Loc.: El único ejemplar de esta obra lo hemos hallado en la Biblioteca Nacional de Florencia, sin catalogar, encuadernado junto con el ejemplar de la *Lira de Melpómene* que se encuentra catalogado en esta biblioteca con la signatura: MAGL. 3.4.276 00000.

•••

Se trata de un epigrama de doce versos escrito en latín, compuesto por Vaca de Alfaro para el certamen poético que se convocó por la translación del Santísimo Sacramento en la ciudad de Montilla. Vaca ya había participado un año antes en otro certamen poético celebrado por el mismo motivo en la ciudad de Jaén.³³ Sin embargo, sobre el certamen poético que tuvo lugar en Montilla y en el que Vaca de Alfaro intervino con el mencionado epigrama no hemos logrado encontrar ninguna noticia, siendo este impreso el único testimonio que hemos hallado del mismo. El hecho de que esté en folio hace pensar que se trata de un ejemplo de literatura efímera, en concreto, de poesía mural. La conservación de este tipo de impresos se

³³ Enrique Vaca de Alfaro, «Liras del licenciado Enrique Vaca de Alfaro, médico de Córdoba», en *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la Translación del Santísimo Sacramento a su nuevo y suntuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga: por Mateo López Hidalgo, 1661, pp. 567-568.

encuentra muy sujeta a la fortuna, motivo por el cual solo conservamos un ejemplar.

2.2.5.1.3. *Décimas*, en los paratextos de Francisco Pedrique del Monte, *La Montaña de los Ángeles*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1674.

4º; [12], 27, [27] h.;A-K⁴, A⁴, A-E⁴, F².

DEL DOCTOR D. HENRRIQUE VACA DE | Alfaro, Decimas al Autor.

4º; [2] h.: ff. 6v-7r.

Rep. bibl.: Valdenebro, 236.

Reed.: Conservamos una segunda edición de *La Montaña de los Ángeles*, realizada en Córdoba, en la Imprenta Real de D. Juan García Rodríguez de la Torre entre 1799 y 1810: Francisco Pedrique del Monte, *La montaña de los Ángeles: contiene su descripción y la de su convento de santa María de los Ángeles, una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa* [2ª ed.], Córdoba, Imprenta Real de D. Juan García Rodríguez de la Torre, 1799-1810. Existe un ejemplar de esta reimpresión en la Biblioteca Pública Municipal Central de Córdoba, con signatura: 092-1-22. En el artículo escrito por quien suscribe esta tesis titulado «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte» incluido en el volumen *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*³⁴ se encuentran editados los poemas que Enrique Vaca de Alfaro incluye en *La Montaña de los Ángeles*.

³⁴ M^aÁngeles Garrido Berlanga, «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte», en Luis

Loc.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/35409*; Montilla (Córdoba), Biblioteca Manuel Ruíz Luque, 15228 [incompleta].

•••

Vaca de Alfaro es el único seglar que participa con poemas en los paratextos de *La Montaña de los Ángeles*. Con las décimas que se insertan en los preliminares de la obra y que editamos en el apartado §III.2.1.2, Vaca de Alfaro expresa su agrado tanto por el lugar descrito en el poema de Pedrique, la «Montaña de los Ángeles» y el convento de Santa María de los Ángeles, como por el *modus vivendi* de los frailes allí retirados. De este modo, los tópicos presentes en *La Montaña de los Ángeles* son reelaborados en este poema. Por ejemplo, la alabanza de aldea y menosprecio de corte, que se desarrolla en los versos 31 al 35: «despreciar la pompa humana/ y el concurso bullicioso/ y buscar quieto reposo/ tranquilidad soberana./ Esta sí que es vía llana»; el *ut pictura poesis*, referido en el verso 18: «lo que pintas se mira», y que, como explica Rodríguez de la Flor, forma parte de la operación semántica a través de la cual los autores religiosos de la época descifran el mensaje divino por medio de la naturaleza más virgen.³⁵ Esto conecta con otro de los tópicos, el del *locus eremus*, evocado en los versos 35-36: «esta sí que es vía llana/ entre asperezas y riscos», pues, como apunta Vossler, mientras más inhóspito sea el paraje, mayor será la penitencia del ermitaño que en él se recoge y más del agrado de Dios.³⁶ Todo esto se convierte en camino de santidad y en mayor

Gómez Canseco, Juan Montero, Pedro Ruiz (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Universidad de Córdoba, Sevilla y Huelva, 2014, pp. 417-423.

³⁵ Fernando Rodríguez de la Flor y David Ferrer, «Ecología sacra. Unas *soledades* eremíticas: Andrés de Lillo y su “Descripción prosipoética de san Jerónimo de Guisando y sus cuevas”», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 881-892, 889.

³⁶ Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000, p. 193.

gloria para la orden de san Francisco, según indica el final del poema. Los versos de Vaca ilustran, por tanto, la respuesta idónea por parte del lector a la voz poética de la obra.

2.2.5.1.4 *Soneto acróstico* en los paratextos de Francisco Pedrique del Monte, *La Montaña de los Ángeles*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1674.

Del Doctor Don Henrique Baca de Alfaro | Medico del Illustrissimo Señor
D. Francisco | de Alarcón, Obispo de Cordoba, al ingenio | claro, fecundo,
que corrijò toda esta Obra, | casi hasta el nuevo ser, para la comun | vtilidad.
| SONETO ACROSTICO.

4º; [1]h. : f. 66 r.

Rep. bibl., Loc. y Reed.: §2.2.5.1.3

•••

El soneto acróstico de Vaca de Alfaro, que editamos en el apartado §III.2.1.3, constituye el colofón poético de *La Montaña de los Ángeles* y tiene la peculiaridad de estar dirigido, no al autor, sino al corrector del libro, el clérigo Pedro Negrete. A esta privilegiada posición se suma, además, el modo de presentación: de manera excepcional en todo el volumen, esta composición aparece rodeada por una orla decorativa.

Este texto se encuadra dentro de lo que Fermín de los Reyes denomina «paratextos editoriales», entendiendo por ellos aquellas composiciones alusivas a aspectos de la edición, así como a los responsables de la misma.³⁷ A este

³⁷ Fermín de los Reyes Gómez, «Estructura formal del libro antiguo», en Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes (ed.), *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 207-247.

concepto responde en la obra no solo este soneto de Vaca, sino también otro anterior que remata la *Descripción métrica*, obra de Don Alonso Fernández de Córdoba y Aguilar, también dedicado al corrector.³⁸ En él se alaba a Pedro Negrete, bajo el seudónimo poético de Celio, atribuyéndole el mérito de haberle dado orden y concierto al poema de Pedrique («cuando un caos indigesto a ser reduces»), al tiempo que indica el deseo de este por permanecer en la sombra («y mal en sombras se escondiera Apolo,/ pues querer ocultar luces en sombras/ es hacer de las mismas sombras luces»). Este juego de luces y sombras se continúa en el soneto de Vaca, que mediante el recurso del acróstico revela por fin el nombre del corrector.

En lo que respecta a Pedro Negrete, ensalzado por Vaca como «Góngora de este siglo» (v. 10), sabemos que fue rector de la parroquia de Santo Domingo de Silos en Córdoba, y que ha dejado una obra literaria todavía por estudiar.³⁹ Vaca de Alfaro, por su parte, se define en su manuscrito *Libro de grandezas de Córdoba* como «parroquiano de Santo Domingo de Silos y devoto de este glorioso santo», motivo por el cual dedica la mayor

³⁸ El religioso Don Alonso Fernández de Córdoba y Aguilar es sucesor de los duques de Priego y primo del heredero de los condes de Priego, José Fernández de Córdoba y Carrillo de Mendoza, a quien Pedrique del Monte dedica la obra que nos ocupa. El soneto lleva el siguiente encabezamiento: «A la pluma feliz de un ingenio cordobés que dio método a esta obra y la corrigió, levantándola a la grandeza de voces y conceptos que la ennoblecen para que, con decente ornato, pudiera salir a gozar la luz común».

³⁹ Las referencias biográficas sobre este autor las podemos encontrar en: Rafael Ramírez Arellano y Díaz de Morales, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, cit., p. 429. En su obra podemos discernir entre los impresos (Pedro Clemente Negrete, *Oración evangélica sobre la historia del rico avariento al capítulo 16 de S. Lucas: predicada a la nobleza de Córdoba en la Iglesia de Jesús Nazareno*, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1676) y los manuscritos poéticos, conservados en la BNE (Pedro Clemente Negrete, *Manuscrito de poesías varias*, BNE: MSS/2051) y en la Biblioteca Colombina de Sevilla (Pedro Clemente Negrete, *Manuscrito con poesías*, Biblioteca Colombina de Sevilla: 57-3-35).

parte del mencionado tratado a dicha parroquia.⁴⁰ Todo indica, pues, que fue Negrete quien implicó a Vaca de Alfaro en el proyecto editorial de *La Montaña*.

El tratamiento privilegiado ofrecido a los poemas de Vaca de Alfaro en la edición modifica y determina el perfil que de él nos ofrece la misma, pasando de ser un simple poeta que escribe versos laudatorios a ser el único seglar que, desde fuera de la órbita clerical y basándose en su experiencia en el ejercicio de las letras, puede calibrar la obra de religiosos como los ya aludidos. De esta manera, los únicos versos elogiosos creados por Vaca de Alfaro para otros escritores tienen también una función ensalzadora de sí mismo, ya que valen para proyectar su propia imagen.

2.2.5.1.5 Fue depositado el cadáver del ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Alarcón, s.l, s.t., s.a. [19 de mayo de 1675]

FUE DEPOSITADO EL CADAVER | DEL ILLUSTRISSIMO, Y REVERENDISSIMO | Señor Don Francisco de Alarcon, y Couarrubias, Obispo de | Cordoba, del Consejo de su Magestad, &c. Domingo 19. de | Mayo de 1675. por la tarde en la Capilla del Sagrario de la San- | ta Iglesia Cathedral de Cordoba, en el Hueco donde | iacen otros tres Illustres Prelados. | DON ANTONIO MAVRICIO DE PAZOS Y FIGVEROA, COLEGIAL | en el San Clemente de Bolonia, Canonigo de la Sancta Yglesia de Tuy, Inquisidor de | Seuilla, Abad del Parque, y Obispo de Patri, en el Reyno de Sicilia, Obispo de | Auila, Presidente de Castilla, y Obispo de Cordoba, donde murio | Año de 1586. | DON FERNANDO DE VEGA Y FONSECA, CANONIGO DE | Cartagena, Inquisidor de la Suprema Inquisicion, Presidente del Consejo de Hazienda, | y del de Indias, y Obispo

⁴⁰ Enrique Vaca de Alfaro, *Manuscrito del libro de las grandezas de Córdoba*, Biblioteca Real de Palacio, II/2442(2).

de Cordoba, donde murió en nueve de Junio | de 1591. | Y DON
GERONIMO RVIZ DE CAMARGO, COLLEGIAL MAYOR | del
Arçobispo, en la Vniuersidad de Salamanca, Insigne Theologo Canonigo Ma-
| gistral de la Sancta Iglesia de Auila, Obispo de la Ciudad de Rodrigo, de
Coria, y de | Cordoba, donde murió en 3 de Enero de 1633. | SONETO.
| DEL DOCTOR D. HENRIQUE VACA DE ALFARO.

folio; [2] h.

f. [1]r.: Soneto del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro

f. [1]v.: En blanco

f. [2]r.: Epitafio latino escrito por Vaca de Alfaro al obispo Alarcón.

f. [2]v.: En blanco

Loc.: Aguilar de la Frontera (Córdoba), Biblioteca personal de la autora de este trabajo de investigación.

•••

Vaca era gran conocedor del género del epitafio, como evidencian los que escribió a la muerte de Francisco Torralbo de Lara, Francisco de Vergara, Alonso de Buitrago, Antonio de Murillo, Francisco de Mendoza, etc. conservados en los ff. 29r.-32v. del volumen de *Manuscritos del Dr. Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba* de la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura mss. 13598 v.1. Además, Vaca de Alfaro en colaboración con su hermano, Juan de Alfaro, fue autor de un epitafio a Velázquez (que solo conocemos por las referencias que de él nos da Palomino)⁴¹ y compuso su

⁴¹ *Vid.* Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Parnaso pintoresco laureado español con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, v. 3, p. 330.

propio epitafio, el cual reproducimos en §III.2.2.2. En esta ocasión, el impreso de poesía funeral en cuestión, consta de dos hojas. En la primera de ella, tras el encabezamiento, encontramos un soneto escrito en castellano que Vaca de Alfaro dedica al obispo Alarcón y que editamos en el apartado §III.2.1.4.; en la segunda, se halla un epitafio escrito en latín dedicado al obispo del que fue médico desde el 4 de marzo de 1664 al 18 de mayo de 1675, tal y como menciona en el mismo texto. Por el tamaño y las características físicas del impreso así como la disposición textual, podemos aventurarnos a afirmar que estaríamos, de nuevo, ante un ejemplo de poesía mural y que este impreso es el único testimonio del acto en que se dio sepultura al obispo de Córdoba, Francisco de Alarcón y Covarrubias.

2.2.5.2 Manuscritas

Los únicos versos que se encuentran manuscritos de Enrique Vaca de Alfaro son los que describimos en la siguiente entrada bibliográfica.

2.2.5.2.1 Loa a las majestuosas fiestas que los dos cabildos religiosísimo y nobilísimo de esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba dirigen en celebración del culto que Su Santidad concedió en veneración del santo e ínclito rey de España D. Fernando el tercero. — [1671?]

Loa a las Magestuosas fiestas que los dos Cabildos Religiosissimo y
| Nobilissimo desta muy noble, y muy leal ciudad de Cordova dirigen | en
celebracion del culto que su santidad concedio en veneracion del | sto. e
inckyto Rey deEspaña D. Fernando el Tercero

Ms.; folio; [5] h. ; Autógrafo.

f. [289]r.: Dedicatoria.

f. [290]v.: Blanco

f. [290]r.-[293]v: Texto de la obra: Loa a las majestuosas fiestas...

Loc.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 13599 titulado *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, ff. 289r.-293v. Describimos este manuscrito en § I.2.3.5.2.6.



Esta *Loa* de Vaca de Alfaro, que editamos al completo en el apartado §III.2.1.5, es inédita y constituye un testimonio único de la celebración que los dos cabildos cordobeses realizaron por la beatificación del rey Fernando III.

El día 7 de febrero de 1671, el rey Fernando III fue beatificado por el papa Clemente X a petición de los reyes de España. La decisión papal fue comunicada a Mariana de Austria, reina regente en la monarquía española durante la minoría de edad de Carlos II. De acuerdo con el texto de la bula, la reina regente ordenó a todas las iglesias de la monarquía que celebrasen el acontecimiento con el mayor esplendor y exhortó a los cabildos municipales a concurrir a los actos que cada iglesia programara.

En todos los territorios españoles, entre los que se incluye la iglesia de Santiago de Roma, se celebró dicho acontecimiento. Destacó, muy especialmente, Sevilla, ciudad en la que murió y está enterrado el monarca. Para la ocasión se celebraron magnas fiestas en esta ciudad y se publicaron numerosos escritos, como el de Fernando Torre Farfán.⁴² Otras ciudades e iglesias de la monarquía también se sirvieron de la imprenta para hacer

⁴² Fernando Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando Tercero de Castilla y León*, Sevilla: en casa de la viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.

públicos los actos que, en honor al santo, se habían llevado a cabo en sus términos. Así, contamos con diversas relaciones, sermones y oraciones sobre la realización de dicha celebración en ciudades como Córdoba, Granada, Málaga, Madrid, Burgos, o Roma.⁴³

En el caso cordobés que nos ocupa, conservamos cuatro impresos datados en 1671 que abordan la beatificación de Fernando III. Estos impresos presentan distinta naturaleza. Tres de ellos son pliegos en los que se recogen sermones de misa y el cuarto es un impreso menor en el que se describe la celebración del culto que rindió el Santo Oficio de Córdoba al rey de Castilla y León, junto con un nuevo sermón.

De entre los pliegos de sermones, el más temprano, fechado el siete de junio de 1671, fue escrito por Juan Antonio Rosado y Haro y se titula:

*Oración evangélica en las solemnísimas fiestas que en ejecución del «Breve» de N.M. Santo Padre Clemente Décimo celebraron la S. Iglesia y ciudad de Córdoba al culto y beatificación del rey D. Fernando Tercero, djola D. Juan Antonio Rosado, Córdoba, Andrés Carrillo Paniagua, 1671.*⁴⁴

⁴³ *Fiestas celebradas por la Real Capilla de Granada en la beatificación del santo rey D. Fernando III de Castilla y León*, Granada: a expensas del Cabildo de dicha Real Capilla [1671]; *Noticias de las fiestas que la S. Iglesia Catedral de Málaga celebró en treinta y treinta y uno de mayo de mil y seiscientos y setenta y uno al santo rey D. Fernando Tercero de Castilla*, Málaga: Mateo López de Hidalgo, 1671; Bartolomé García de Escañuela, *Trono de glorias, adornado de sabios, panegírico laudatorio de las heroicas virtudes y victorias del rey D. Fernando el Santo, tercero de Castilla y León: en la nueva y primera fiesta de la ampliación de su culto*, Madrid: José Fernández de Buendía, 1671; Bernardino Carillo de Bedoya, *Fiestas que la muy noble y muy leal ciudad de Burgos, cabeza de castilla y cámara de su majestad en obediencia del mandato de la reina N. S. celebró al culto que a su instancia la iglesia dio al santo rey D. Fernando*, Burgos: Nicolás de Sedano, 1671; Francisco de Jerez, *Oración panegírica en la festividad del culto glorioso de oficio y misa que Clemente X ha concedido al santo rey Fernando Tercero, celebrese en la iglesia del aposto Santiago de Roma a 16 de febrero de este año de 1671*, [s.l., s.t.], 1671.

⁴⁴ Existen dos ejemplares de esta obra en la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con las signaturas: BH DER 8933(11) y DH DER 5911(8), así como un ejemplar en la biblioteca Real de la Universidad de Granada con signatura: BHR/A-031-209(14).

Sigue a esta impresión la predicación que Alonso Muñoz dio el 21 de junio del mismo año en la Real Capilla de Córdoba:

Sermón en la fiesta que la ilustre Real Capilla de Córdoba celebró en ella a la adoración y nuevo culto que nuestro santo padre Clemente Décimo a concedido a nuestro gran rey y señor, el glorioso san Fernando, predicole fray Alonso Muñoz, religioso de la orden de San Agustín, Córdoba: [s.t.], 1671.⁴⁵

Por último, la homilía predicada en Córdoba sobre este asunto que se conserva es la de Pedro de los Escuderos, del 9 de Agosto:

Oración panegírica en la solemne festividad del nuevo culto del santo rey Fernando, David español, capitán de los redentores ejércitos del dios de las batallas, díjola M.R.P. Pedro de los Escuderos, de la compañía de Jesús, en su colegio de Santa Catalina Mártir, a nueve de agosto de mil y seiscientos y setenta y un años, Córdoba: [s.t.], 1671.⁴⁶

En cuanto al impreso menor, su título es el siguiente:

Descripción del culto que el santo rey don Fernando, tercero de Castilla, triunfador en el suelo, triunfante en el cielo, consagró el Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba por indulto de N. Santísimo Padre Clemente X y de orden del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición, el día de la Visitación de María Santísima, dos de julio del año de 1671, Córdoba: [s.t.], 1671.⁴⁷

Acompaña a esta *Descripción* el sermón que dio fray Pedro de Montes, sustituyendo al lector de vísperas fray Antonio Navarro, quien había enfermado inopinadamente. Este texto resulta especialmente interesante, no solo por la crónica de la festividad, sino también por la reproducción minuciosa de las historias, inscripciones, quintillas, sonetos y poemas en latín

⁴⁵ Se conservan ejemplares de esta obra en los siguiente lugares: biblioteca Real de la Universidad de Granada: BHR/A-031-185 (5); biblioteca de la Universidad de Barcelona: 07 XVII-L-2441-10, y biblioteca general de la Universidad de Sevilla: A 010/039 (9).

⁴⁶ Contamos con dos ejemplares de esta obra en la biblioteca Real de la Universidad de Granada: BHR/A-031-206 (7) y BHR/a-031-209(1), y con uno en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla: A 112/070(3).

⁴⁷ Existe un ejemplar de esta obra en la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid: BH FOA 536(12).

que llenaban el claustro de la iglesia durante la celebración del culto, así como las «letras que se cantaron en las vísperas» y los textos de las «cédulas que se echaron con las estampas». No obstante, esta no fue la única festividad que se celebró en Córdoba por estas fechas para homenajear al ilustre rey, ya que, como atestigua María Palacios:

En las fechas en que la Inquisición celebra su fiesta de san Fernando, la población está suficientemente al tanto de aquella noticia. Antes de la Inquisición, tanto el Cabildo de la ciudad como el Cabildo eclesiástico habían celebrado sendas fiestas con el mismo objeto.⁴⁸

Precisamente a la crónica de esas «sendas fiestas» celebradas por ambos cabildos obedece esta composición. Se trata de una loa dialógica que, por su datación así como por su carácter y extensión (418 versos), podríamos pensar que pudo representarse como única pieza del festejo teatral para el que fue compuesta.

2.3 Obra en prosa

A continuación procedemos a la descripción anotada de los impresos en prosa conservados, por orden cronológico: la *Relación de fiestas* (§I.2.3.1), el *Rabbi Moysis* (§I.2.3.2), la *Historia de la aparición revelación, invención y milagros de la Soberana Imagen de nuestra Señora de la Fuensanta* (§I.2.3.3); y la *Vida y martirio de santa Marina de Aguas Santas* (§I.2.3.4). Posteriormente, catalogamos otras composiciones en prosa de Vaca de Alfaro, bien impresas (§I.2.3.5.1), bien manuscritas (§I.2.3.5.2), prestando una especial dedicación al manuscrito de los *Varones ilustres de Córdoba* (§I.2.3.5.2.1) ya que, entre los varones ilustres de Córdoba que cataloga, se encuentran personalidades literarias tan destacadas como Góngora y Juan de Mena.

⁴⁸ María Palacios, «Una fiesta religiosa organizada por la Inquisición de Córdoba», en *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. 2, pp. 207-289, p. 213.

2.3.1 *Relación de las fiestas que el real convento de san Agustín de Córdoba ha celebrado a la canonización de santo Tomás de Villanueva...*, [Córdoba: s.t., 1661].

RELACIÓN | DE LAS FIESTAS, | QUE EL REAL CONVENTO DE | San
Agustin de la ciudad de Cordoba, a cele- | brado a la Canoniçacion de Santo
Thomas | de Villanueba, Prouincial que fue | desta Prouincia, Arçobispo | de
Valencia.

4º; [8] h. ; A-B⁴.

f. [1]r.: Título y texto.

f. [1]r.-[8]v.: Texto de la obra.

Rep. bibli.: Palau y Dulcet, 346575 y 346572; Ramírez Arellano, 2103 y 2101; Santiago Vela: 88.2 localiza un ejemplar de la obra en la Boston Public Library con signatura Sm 4º D. 210 b. 81 que, actualmente, se encuentra bajo la signatura Sm 4º. D. 270 b. 61, por lo que podemos interpretar que el baile de cifras puede deberse a un error o despiste; Simón Díaz, *Impresos*, 964 y 974; Vaca de Alfaro, *Varones Ilustres*, f. 57r. del mss. 59-2-45 de la Biblioteca Capitulare y Colombina de Sevilla; Valdenebro y Cisneros, nº: 215 y 207.

Loc.: Boston, Boston Public Library, Sm 4º. D. 270 b. 61. Anexo al ejemplar de esta obra, se halla otro de la *Poética palestra* que relaciona el certamen poético celebrado en Córdoba con ocasión de los festejos que describe la *Relación de las fiestas*; Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE/169/60*; Madrid, Biblioteca Complutense de Madrid, BH FLL 2597(5); Sevilla, B. General de la Universidad de Sevilla, A 112/111 (02) [mútilo: falta el cuadernillo de la signatura B].



En el manuscrito de los *Varones Ilustres*, el propio autor, Enrique Vaca de Alfaro, cita entre sus obras la siguiente: «*Fiestas que se hicieron en Córdoba a la canonización de Santo Tomás de Villanueva*, impreso en Córdoba, año 1661». Sin embargo, nunca ha sido posible encontrar una obra con dicho título. De ahí que los bibliófilos y librerías más relevantes hayan relacionado esta con la referida *Relación de las fiestas que el real convento de san Agustín de Córdoba ha celebrado a la canonización de Santo Tomás de Villanueva*. Ramírez de Arellano se refiere a esto con las siguientes palabras: «Nota del mismo autor. Es probable que sea la anotada en el núm. 2101». Por su parte, Palau menciona: «Es probable que este libro sea el señalado con el número 346572». Valdenebro cita: «Es probable que este libro sea el mismo que el señalado con el número 207. Número 207: *Relación de las fiestas que el Real Convento de San Agustín de Córdoba ha celebrado a la canonización de Santo Tomás de Villanueva*, [Córdoba: s.t, 1661]». De acuerdo con el razonamiento de estos autores, nos decantamos por considerar que la obra aludida por Vaca de Alfaro en su manuscrito de los *Varones ilustres* es la referida *Relación*.

Por su temática, tenemos que vincular, necesariamente, esta edición con el impreso poético desaparecido de Vaca de Alfaro con título: *Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro escritas a ocho asuntos del certamen que el real convento de San Agustín de Córdoba celebró a la canonización de Santo Tomás de Villanueva del Arzobispo de Valencia*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1661. La falta de autoría, de data y lugar de impresión de la *Relación*, así como la coincidencia en la fecha de impresión que Vaca de Alfaro cita en referencia a la *Fiesta* y la que tienen sus *Obras*, nos lleva a inferir que ambas se publicaron conjuntamente.

Tras la canonización de Santo Tomás de Villanueva, el 1 de noviembre de 1658, muchas ciudades españolas celebraron fiestas en su honor, como ya hemos apuntado a propósito del análisis de las *Obras poética* de Vaca, en

§I.2.2.1. Este impreso es la crónica de los festejos que tuvieron lugar Córdoba. Así, tras explicar el motivo que promovió la celebración, comienza la descripción de los actos que tuvieron lugar a lo largo de las distintas jornadas en las que se desarrolló el acontecimiento. Cuando la noticia de la inclusión de Tomás de Villanueva en el santoral llegó a Córdoba, se celebró una misa, a la que siguió una procesión que protagonizó la nobleza junto con los cargos eclesiásticos más representativos de la ciudad. Finalmente, por la noche, hubo luminarias y fuegos, como era costumbre.

No obstante, la devoción por este santo era tal que los festejos no se contentaron con eso. Poco días después, se realizó una corrida de toros y el viernes siete de mayo de 1660 comenzaron las fiestas en honor de santo Tomás, que durarían hasta el día 18 de mayo. Los días que mediaron entre estos, se compartieron entre las distintas órdenes sacerdotales, de manera que cada una de ellas dispuso de una jornada completa para rendir sus honores al santo, confiándose la del 18 de mayo a la Iglesia Mayor de la ciudad, la cual organizó una procesión a la que siguieron danzas, repique de campanas y teas con la que concluyó la fiesta. Pero, «no habiendo de faltar a estas fiestas circunstancia alguna en que pudieran librar el crédito de grandes, se determinó hubiese certamen poético» (f. 8v) y dicho certamen se celebró, finalmente, el 22 de mayo, con la justa poética que anuncia el siguiente impreso ya citado de la *Poética palestra y literal certamen*. En ella, como sabemos, participó Enrique Vaca de Alfaro con ocho composiciones, objeto de su primera edición poética, *Obras poéticas* (vid. §I.2.2.1). Esta primera edición poética podría haberse publicado conjuntamente con el que sería su primer impreso en prosa también, la *Relación de las fiestas*, como ya señalamos con anterioridad.

Por otro lado, esta obra se relaciona, por ser la crónica de un festejo, con las posteriores publicaciones de Vaca: los *Festejos del Pindo*, donde describe los actos que, en loor de la Purísima Inmaculada, se desarrollaron en Córdoba el 23 de abril de 1662; y con el en *Poema heroico*, en que trata de la fiesta de

toros que se celebró en Córdoba el 9 de septiembre de 1669. Sin embargo, en ambos casos, estamos ante textos escritos en verso, siendo la *Relación* el primer ejemplo en prosa, con la relevancia añadida de que es, además, el primer escrito que da a la imprenta (probablemente, junto con las *Obras poéticas*).

Es de reseñar la minuciosidad con la que el autor aborda cada detalle de la decoración de la iglesia, altares, etc. llegando a transcribir, en varias ocasiones, los textos –quintillas, en su mayoría– que se fijaron para la ocasión en las dependencias del convento. También los nombres, tanto de los religiosos como de los seglares, que participaron a lo largo de todas las jornadas de conmemoración, están estampados en los folios que componen esta impresión.

2.3.2 *Rabbi Moysis cordubensis vita*, Córdoba: [s.t.], 1663

RABBI MOYSIS | CORDVBENSIS | Medici clarissimi | VITA | PER
HENRICVM | Vaca de Alfaro, Cordubensem, | Medicum,
concinnata. | POSTERITATIS. S. | Typis excusa Anno Domini
M.DC.LXIII, | CORDUBAE | KALENDIS MARTII.

4º; [2] h.

f. [1]r.: Portada

f. [1]v.-[2]v.: Texto de la obra.

Rep. bibl.: Nicolás Antonio, pág.: 565; Palau y Dulcet, nº: 346574; Ramírez Arellano, nº: 2103; Vaca de Alfaro, *Varones Ilustres*, f. 57r. del mss. 59-2-45 de la Biblioteca Colombina de Sevilla.

Loc.: El único ejemplar de esta obra lo hemos hallado en la Biblioteca Nacional de Florencia, sin catalogar, encuadernado junto con la *Lira de Melpómene* que se encuentra catalogada en esta biblioteca con la signatura: MAGL. 3.4.276 00000.



Esta obra que, hasta el momento, se daba por pérdida, está formada por un bifolio escrito en latín que trata sobre la vida de Rabí Moisés. Es interesante advertir el *marginalia* impreso con el que cuenta en su folio [1]v.:

Ex Atheneo cordubensi de illustribus scriptoribus et doctissima claris ad urbi et orbe corduba, colonia patria regia augusta faeleci fortunato scientiarum oceano conditis usque anno 1663 quod scribat cordubae Henricus Vaca de Alfaro cordubensis medicus, anno Dei 1663.

Como vemos, en él Vaca de Alfaro cita su obra *Athenaeus Cordubensis* que, por entonces, se encontraría manuscrita, ya que en la «Anotación» de la *Lira de Melpómene* publicada en 1666, el autor anuncia que la tiene «para imprimir». Sin embargo, esta obra se encuentra perdida, motivo por el cual ha sido identificada por varios reputados bibliógrafos, como Hernández Morejón, vol. 6, p. 13, Nicolás Antonio, 565 o Ramírez de Arellano, 2109 y 2110, con el manuscrito de los *Varones ilustres de Córdoba*.

2.3.3 Historia de la aparición, revelación, invención y milagros de la soberana imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta..., Córdoba: por Andrés Carrillo, 1671.

Historia | de la aparición, | revelación, invención y | Milagros de la Soberana Imagen de nuestra | Señora de la Fuensanta. | Que se venera en su devotissimo Santuario extra- | muros de la ciudad de Cordoba, desde el año

de | 1420. del qual es Patrono vnico, y perpetuo, el Il- | lustrisimo Cauildo de
la Santa Iglesia | de dicha Ciudad. | Dedicase al Lic. D. Matheo Soriano de
Carranza, | meritissimo Prior en la Yglesia Collegial de San | Hipolito el Real
desta Ciudad de Cordoba, fun- | dacion del Señor Rey D. Alonso Onceno y
Mi- | nistro que à sido en la Venerable Orden Tercera | desta Ciudad y
Capellan de su Magestad | en el Real Consejo de Hazienda. | Y la escribe el
Doctor Don Henrrique | Vaca de Alfaro, Medico, natural | de Cordoba. |
Con Licencia en Cordoba. por Andrés Carrillo de Paniagua. | Año de 1671.

8º; [8], 26 h. ; A-D⁸, E².

Port.— A la vuelta un grabado de un ángel en madera.—Aprobación de fray Diego de Escobar, prior del convento del Carmen Calzado de Córdoba: 29 de septiembre de 1671.— Licenciado del Ordinario: Córdoba, a 29 de septiembre de 1671.— Dedicatoria sin fecha, firmada por el autor.— Romance esdrújulo de un amigo del autor.—Soneto de fray Pedro de Fuentes y Guzmán, predicador del Orden de Nuestra Señora de la Merced.— Otro del licenciado don Juan Ruiz Rebolledo, presbítero.—Otro soneto del mismo.—Texto.

Loc.: No se conoce ningún ejemplar de 1671, a pesar de que Valdenebro localiza uno en la Biblioteca del duque de T^oSerclaes. Hemos realizado la descripción del ejemplar siguiendo la de Valdenebro, quien no especifica la numeración de los folios o páginas que ocupa el texto.

Rep. bibl.: Hernández Morejón: vol. 6, p. 13; Palau y Dulcet, nº: 346578; Ramírez Arellano, nº: 2107; Vaca de Alfaro, *Varones Ilustres*, del mss. 59-2-45 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, f. 57r.; Valdenebro y Cisneros, nº: 229.

Reed.: Algunos de los prodigios atribuidos a la virgen de la Fuensanta y recogidos por Enrique Vaca de Alfaro en este volumen se pueden leer en: Teodoro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba*, Valladolid, Maxtor, 2003. Conservamos la obra, sin los preliminares, por la reedición que de ella se hizo en 1795, en la imprenta de Juan Rodríguez de la Torre. A continuación, procedemos a su descripción bibliográfica:

Enrique Vaca de Alfaro, *Historia de la aparición, revelación invención y milagros de la soberana imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta que se venera en su devotísimo santuario extramuros de la ciudad de Córdoba, desde el año de 1420 del cual es patrono único y perpetuo el ilustrísimo cabildo de la Santa Iglesia de dicha ciudad*, Córdoba: Juan Rodríguez de la Torre, 1795.

8º; 96 págs.

p. 1: Portada.

p. 2: En blanco.

pp. 3-8: Capítulo I: «Descripción del magnífico templo, y devotísimo santuario de nuestra Señora de la Fuensanta».

pp. 8-38: Capítulo II: «De la aparición, revelación e invención de esta soberana imagen».

pp. 38-96: Capítulo III: «Milagros que hizo nuestra Señora de la Fuensanta después de su maravilloso aparecimiento»

Rep. bibl.: Ramírez Arellano, nº: 2107; Palau y Dulcet, nº: 346578; Valdenebro y Cisneros, nº: 741.

Loc.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/ 286/6*; Madrid, Biblioteca de la Casa Velázquez, Rés. 8-0054.



Antes de que Enrique Vaca ordenase y recogiese en su obra los datos relativos a la historia y milagros obrados por la que, junto con los hermanos san Acisclo y santa Victoria, es patrona de Córdoba, la virgen de la Fuensanta, no existían sino apuntes relativos a ella, como los muy preciados del racionero y secretario del cabildo de la Santa Iglesia de Córdoba, Pablo de Céspedes,⁴⁹ y alusiones en libros de eclesiásticos como el de Matthäus Rader.⁵⁰ Nuestro autor es consciente de ello y así deja constancia en su obra en los siguientes términos:

Escribí este compendio por singular devoción que tengo a esta milagrosísima Señora, que deseando tener algunas noticias de su aparición y milagros dediqué algunas horas en escribir asunto tan de mi afecto, hasta hoy no escrito en tratado particular.

De la lectura de este párrafo se infiere la intención, por parte del autor, de hacer historia, ligando su nombre al de esta advocación, lo que logra a través de la escritura y su fijación a través de la imprenta.

La obra se articula en tres capítulos. En el primero de ellos, Vaca de Alfaro presenta el lugar en el que se erige el humilladero dedicado a la virgen de la Fuensanta como un verdadero *locus amoenus* y trata sobre la magnificencia de su templo y santuario, sufragado con las limosnas de sus propios devotos, para, en el segundo capítulo, explicar la aparición de la virgen en este lugar ya, desde entonces, bendito. Por último, como sin milagro no hay santo, el tercer capítulo se dedica a compendiar los prodigios realizados por la Señora de la Fuensanta, desde que en 1420 se reveló, por primera vez, al cardador Gonzalo

⁴⁹ Pablo de Céspedes, *Relación de la aparición de María Santísima y de la invención de su Imagen de la Fuensanta*, en Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba*, II, Apéndice, Córdoba, Impo. por Juan Rodríguez, 1778.

⁵⁰ Matthäus Rader, *Opuscula sacra Matthaei Raderi: Viridarii sanctorum partes tres; Aula Sancta; S. Ioann: Climaci liber ad pastorem; Syntagma de statu morientium*, Monachii, ex formis Bergianis apud viduam, sumtibus Ioannis Hertsroy, 1614, p. 262.

García hasta la actualidad del autor. La mayoría de los milagros consisten en sanar a los enfermos, pero también se recogen otros relacionados con el agua y demás elementos. Asimismo, algunos de ellos se fundamentan en el castigo que, por intercesión de la Virgen, recae en quienes osan injuriarla.

Es de subrayar el rigor histórico con el que Vaca de Alfaro inserta cada uno de los datos que menciona en ese segundo apartado de su volumen. Así, no solo cita sus fuentes bibliográficas y notariales con una precisión exacta (título, autor y número de página, siempre que le es posible), sino que también emplea su propia experiencia como testimonio incuestionable de la legitimidad de sus afirmaciones. De este modo, tanto esta obra como su autor se entroncan con la tradición histórica y bibliográfica a la que se refieren y de la que participan.

2.3.4 *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de aguas santas, Córdoba: por Francisco Antonio de Cea y Paniagua, 1680.*

VIDA, Y MARTYRIO | DE LA GLORIOSA, Y MILAGROSA | VIRGEN,
Y MARTYR | SANCTA MARINA | DE AGUAS SANTAS, | y Alegaçion
Historica, y Apologetica en la qual se impugna la opi- | nion, que defiende que
la Iglesia Parrochial, y Real de S. Marina | de la Ciudad de Cordova esta
dedicada à S. Marina Margarita An- | tiochena, sino à S. Marina de Aguas
Sanctas, natural de la Villa | de Bayona de la Raya de Portugal, cuyas Sagradas
Reliquias se | veneran en un Lugar llamado S. Marina de Aguas Sanctas de la
| Diocesis de Orense en el Reyno de Galiça, cuya festividad | celebra la
Iglesia Catholi- | ca Romana el dia | XVIII. del mes de Iulio. | Escrivela, y
dedica à la misma Gloriosa Sancta su Author, | EL DOCTOR DON
HENRIQUE VACA DE ALFARO | natural de Cordova. | A devoçion y por
mano del Lic. D. Pedro de Narvarrete, y Cea, | Presbytero, Beneficiado de

dicha Iglesia de S. Marina, y Rector, | que à sido muchos años del insigne
Collegio de N. S. de la | Asumpcion de dicha Ciudad de Cordova. | [Filete]
Con licencia Impreso en Cordova, por el Lic. Francisco Antonio | de Cea, y
Paniagua Presbytero año de 1680.

4º; [20] h. , 190 pp. [1] f. ; a-e⁴, A-Z⁴, Aa-Aa⁴.

f. [1]r.: Anteportada.

f. [1]v.: En blanco.

f. [2]r.: Portada.

f. [2]v.: En blanco.

f. [3]r.: [10]r.: Decreto del provisor D. Miguel de Vega y Serna mandando que los aprobantes dieran su opinión acerca de este libro firmado en Córdoba el 8 de noviembre de 1679. Censura de los padres jesuitas Nicolás de Burgos, Ignacio de Vargas y Juan Antonio de Taboada realizada en el Colegio de Santa Catalina de Córdoba el 2 de enero de 1680. Aprobación del licenciado Juan de Pineda dada en Córdoba el 3 de enero de 1680. Licencia del provisor dada en Córdoba el 4 de enero de 1680. Juicio del licenciado D. Pedro Martín Lozano, rector de la parroquia de *Omnium Sanctorum* dado en Córdoba el 22 de abril de 1680. Carta del autor a D. Pedro de Navarrete y Cea rubricada en Córdoba el 10 de febrero de 1680. Respuesta del licenciado D. Pedro de Navarrete a la carta anterior suscrita en Córdoba el 13 de febrero de 1680.

f. [10]v.-[14]v.: Poemas y textos en prosa que actúan como preliminares y se organizan en función de las musas. Así, tras los nombres de Calíope, Clío, Erato y Talía se insertan citas en latín; tras el de Melpómene, un soneto que fray Cristóbal Tortolero le dedica al autor; tras el de Terpsícore, un soneto que fray Andrés de Gahete le dedica a su primo, el autor de la obra; tras el de Euterpe, un soneto de Francisco Blázquez de León; tras el de Polimnia, una décima de Juan de Alfaro y Gámez y otra de Melchor Manuel de Alfaro y

Gámez, ambos hermanos del autor; tras el de Urania, dos epigramas anónimos, un soneto del licenciado Juan Agustín de Castellanos y una décima del Juan Gil de Muro.

f. [15]r.: Grabado de santa Marina de las Aguas en cobre realizado por Sepúlveda en Córdoba, año 1680.

f. [15]v.: En blanco.

f. [16]r.: Dedicatoria a la virgen santa Marina de Aguas Santas.

f. [16]v.: Versos latinos del padre José Mesía en alabanza del autor.

f. [17]r.-[19]v.: [Con apostillas marginales] Prefacio.

f. [20]r.: En blanco.

f. [20]v.: Grabado en cobre con el retrato del autor, Enrique Vaca de Alfaro realizado por el calcógrafo Juan Franco en el año 1664.

pp.1-25: [Con apostillas marginales]. Capítulo primero: «Antigüedad del real templo de S. Marina de Córdoba».

pp. 26-30 : [Con apostillas marginales]. Capítulo segundo: «El real templo de S. Marina de Córdoba está dedicado a S. Marina de Aguas Santas y pruébase con autoridades».

pp. 31-46: [Con apostillas marginales]. Capítulo tercero: «Dase noticia de la patria, padres y hermanas de la gloriosa santa Marina».

pp. 47-128 : [Con apostillas marginales]. Capítulo cuarto: «En el cual se trata como [...] padecieron martirio por la fe de N. Señor Jesucristo y una de estas gloriosas santas fue santa Marina, virgen y mártir en el reino de Galicia, en el lugar llamado de su mismo nombre, Santa Marina de Aguas Santas».

pp. 129: [Con apostillas marginales]. Capítulo quinto: «En el martirologio hispano que escribió don Juan Tamayo de Salazar, refiere la celebridad del nacimiento de estas santas, nueve hermanas en España el día 18 de enero».

pp. 130: [Con apostillas marginales]. Capítulo sexto: «De como santa Syla mártir dio a criar a estas nueve niñas hermanas».

pp. 157-164 : [Con apostillas marginales]. Adiciones a este tratado y nuevas noticias que halló el autor después de impreso.

pp. 165-185: Índice de los capítulos de este libro, índice de los autores que se citan en este tratado e índice tercero de las noticias memorables de este tratado.

pp. 186-187: Colofón.

pp. 188-190: Corrección de erratas.

Rep. bibli.: Palau y Dulcet, n°: 346581; Ramírez Arellano, n°: 2108; Simón Díaz, *Impresos*, n°: 891; Simón Díaz, *Biografías*, n°: 447; Vaca de Alfaro, *Varones Ilustres*, f. 57r. del mss. 59-2-45 de la Biblioteca Colombina de Sevilla; Valdenebro y Cisneros, n°: 246;

Reed.: Existe una edición facsímil de esta obra cuya referencia es la siguiente: Enrique Vaca de Alfaro, *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir Santa Marina de las Aguas Santas [...] natural de la villa de Bayona en la Raya de Portugal, cuyas sagradas reliquias se veneran en un lugar llamado S. Marina de las Aguas Santas de la diócesis del reino de Galicia [...]*, A Coruña, Órbigo, D.L., 2012.

Loc.: Córdoba, Biblioteca Provincial de Córdoba, 10-107 y 36-291; Córdoba, Biblioteca Diocesana de Córdoba, COFA 17/R.004.568 (con una notación manuscrita en la portada: «*ex dono authoris anno 1681*»); Madrid, Biblioteca Nacional España, 3/37624; Montilla, Manuel Ruiz Luque: 14441 y 14950; Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 31-6-3*.

...

La edición que estudiaremos en las siguientes líneas es la última publicación de Enrique Vaca. Comienza con un prefacio en el que detalla la

razón que le llevó a la redacción de este tratado:

Con ocasión de haberse hecho estos días nuevo retablo en la iglesia parroquial y real de S. Marina de Córdoba, se ha excitado una cuestión, dudando si dicha iglesia está dedicada a santa Marina de Aguas Santas del reino de Galicia o a santa Marina Margarita Antiochena. [...] Dio motivo a esta duda, por una parte la observación de tiempo inmemorial de que ha celebrado y celebra todos los años dicha iglesia la fiesta de santa Marina, su titular y patrona, a los 18 de julio [...] por otra parte, vemos que en el retablo antiguo de dicha iglesia está la efigie y pintura de santa Mariana Margarita Antiochena.⁵¹

Conocida esta premisa, el escritor de la obra argumenta en pro de la defensa de santa Marina de Aguas Santas como advocación a la que se consagra la iglesia parroquial cordobesa de nombre Santa Marina. El interés por asentar este hecho mediante la fijación escrita en este volumen motiva el subtítulo del mismo. De esta vindicación se infiere, no solo la indudable vocación que Vaca de Alfaro siente por la virgen, sino también un hecho fundamental: las ansias por enaltecer a su advocación y, con ello, a su parroquia, su barrio, su ciudad y, en última instancia, a sí mismo.

El volumen se divide en seis capítulos de extensión dispar, así mientras el quinto solo tiene una página, el primero, por ejemplo, cuenta con 25. Dos son los asuntos que se abordan, básicamente, en este volumen: la biografía de la virgen de santa Marina y la antigüedad y vinculación con esta Santa del templo cordobés del igual denominación. La rigurosidad en las citas bibliográficas es una constante a la que ya nos tiene habituados el autor y esta obra es una prueba excelente de ello. Cierra la obra una serie de adiciones al tratado, así como un total de tres índices y una minuciosa corrección de erratas; queda patente, de este modo, la aplicación por parte del autor, desde el comienzo al final de la obra, por alcanzar la perfección.

⁵¹ Enrique Vaca de Alfaro, *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marian de las Aguas Santas...*, Córdoba: por Francisco Antonio de Cea y Panigua, 1680, f. 18r.

2.3.5 Otras composiciones

2.3.5.1 Impresas

2.3.4.1.1 *Censura del doctor Enrique Vaca de Alfaro en los paratextos de Juan Eulogio Pérez Fadrique, Modo práctico de embalsamar cuerpos difuntos para preservarlos incorruptos y eternizarlos en lo posible...*, Sevilla: Tomé de Dios Miranda, 1666.

Censura del Doctor Henrique Baca de Alfaro, | Cathedratico de Methodo en la Vniuersidad | de Seuilla y Medico del Illustrissimo Señor | D. Francisco de Alarcon, Obispo de | Cordoua, del Consejo de su Mag. | mi Señor.

8º; 149 [i.e. 148], [4] p.

8º; [1]h.

Rep. bibl.: Simón Díaz, *Impresos*, 1665.

Loc.: Londres, British Library, 002822371; Madrid: Real Academia Española y B. Histórica-Fondo Antiguo de la Universidad Complutense, 3 ejemplares: BH FLL 21828*, BH MED 3771; BH MED 3774; y Fundación Casa de Medina Sidonia, Biblioteca, Sanlúcar de Barrameda.

•••

Enrique Vaca anuncia en algunas de sus publicaciones, como en la *Lira de Melpómene*, su intención de dar a la imprenta obras tocantes a su profesión como médico. Sin embargo, el único texto que conservamos de este autor en relación con la disciplina médica es el que reseñamos en esta ocasión. Como médico en Córdoba y profesor de Método en la Universidad de Sevilla, Vaca

de Alfaro es, a la altura de 1665, una autoridad lo suficientemente competente como para firmar la siguiente Censura:

De orden del señor doctor D. Josef Hurtado Roldán, capellán de la M.C. de D.Carlos II, en su Real capilla desta ciudad de Córdoba, provisor y vicario general en ella y su obispado, he visto y examinado, en lo que pertenece a la medicina, esta *Nueva práctica de embalsamar cuerpos defuntos*, escrita por el licenciado Juan Eulogio Pérez Fadrique, cirujano en esta ciudad de Córdoba, y juzgo que es obra muy curiosa y docta. En ella muestra muy bien la seriedad que se debe a tan noble asunto, y preceptos para perpetuar debidamente a los héroes, por lo cual no solo merece la licencia que pide, pero el aplauso de los doctos. Este es mi parecer. En Córdoba, a 29 de noviembre de 1665 años. El doctor Enrique Vaca de Alfaro.

2.3.5.2 Manuscritas

La obra manuscrita en prosa de Enrique Vaca abarcó desde la disciplina médica a la historiografía local, la geografía, la numismática, la arqueología o la arquitectura, pasando por la vida de varones ilustres o la de santos. Así, según lo que él mismo menciona en la «Anotación» de su *Lira de Melpómene*, tenía pendiente de imprimir los siguientes textos relacionados con su profesión: *Threnodia medica de signis salutis et mortis*, *Promptuarium medicum*, *Atheneum cordubense*, *Idea de antiquitatis in exequiis et ritibus funeralibus*, *Tractatus de hidrope*, *Cursus medicus*. No obstante, ninguno de estos títulos se encuentran registrados en los repertorios bibliográficos consultados, ni conservados en los archivos o bibliotecas examinadas. Sí conservamos, sin embargo, un gran corpus de manuscritos sobre historiografía y erudición, gracias, en gran parte, a las copias, e incluso continuaciones, que de ellos hicieron escritores posteriores. Los que presentan un estado más avanzado, en cuanto a su conceptualización y redacción, son:

Varones ilustres de Córdoba.

Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba de los cuales se hace memoria en el Teatro Eclesiástico que se escribe desde el tiempo de la predicación por el Santo Evangelio en España por su grande patrón el señor Santiago hasta este de MDCLXXII siendo meritísimo prelado de dicha Santa Iglesia Catedral el ilustrísimo reverendísimo señor don Francisco de Alarcón, obispo de Córdoba del consejo de su majestad.

Hospitales y ermitas de esta M.N. y M.L ciudad de Córdoba.

Libro de las grandezas de Córdoba.

Estos textos, que a continuación describiremos, sirvieron de base a posteriores escritores o copistas que, probablemente durante el proceso de copia que lleva parejo su conservación, lo completaron con datos y referencias más actuales, lo que hizo modificar sustancialmente la literalidad de los primeros. Así, del mismo modo que en los manuscritos sobre antigüedades de Vaca se vislumbra la intención de continuar los estudios eruditos comenzados en su tierra por Ambrosio de Morales, Pedro Díaz de Rivas o su tío, Bernardo de Cabrera; los ilustrados cordobeses pretendieron ser continuadores de los eruditos del seiscientos. De ahí las palabras de Leonardo de Villacevallos en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 8 de noviembre de 1754, en el que alude a su modesto papel como coleccionista en la tarea de aportar documentación y materiales (epígrafes, monedas, antigüedades, etc.) que sirvan para iluminar el pasado de la nación y, en concreto, de su patria, Córdoba, tal como lo habían hecho los grandes eruditos cordobeses de antaño: Juan Fernández Franco y su maestro, Ambrosio de Morales, Juan Ginés de Sepúlveda, Pablo de Céspedes, Bernardo Gámez de Cabrera, Pedro

Díaz de Rivas y su tío, el padre Martín de Roa, Enrique Vaca de Alfaro, etc.⁵² Reconstruir la manera en la que los ilustrados cordobeses copiaron, reelaboraron y continuaron la obra manuscrita del autor de la *Lira de Melpómene* nos servirá para conocer sus intereses eruditos.

Resalta, indiscutiblemente, como copista y continuador de su obra, José Vázquez Venegas, secretario del secreto de la Santa Inquisición y después canónigo jesuita de la Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba, que, junto con Marcos Domínguez de Alcántara, también canónigo de la misma Colegiata, fueron comisionados en 1750 por José Carvajal y Lancaster, ministro de Estado de Fernando VI, para examinar los archivos cordobeses, copiar y enviar lo que consideraran oportuno a la Real Biblioteca de Palacio. De este modo procedieron y a ellos debemos que se conserve en dicha biblioteca el manuscrito de Vaca titulado *Grandezas de Córdoba*.⁵³

Pero Vázquez Venegas no se limitó a esto y realizó copias privadas de alguno de los documentos, llegando a conformar un volumen que luego regaló a la Colegiata de S. Hipólito, donde se custodió hasta 1851.⁵⁴ En este año, a raíz de la desaparición de la Colegiata, los libros, manuscritos y documentos pasaron al Archivo del Obispado, donde se quedó lo relacionado con dicha Colegiata y se donó el resto a la Academia de Ciencias de Córdoba, desde donde pasaría a la Comisión de Monumentos. Actualmente existe una

⁵² José Beltrán Fortes, José Ramón López Rodríguez (coord.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en Andalucía en el siglo XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, p. 48.

⁵³ Enrique Vaca de Alfaro, *Libro de las grandezas de Córdoba*, Biblioteca Real de Palacio, mss. II/2442(2).

⁵⁴ Cf. Antonio Jesús García Ortega y Antonio Gámiz Gordo, «La ciudad de Córdoba en su primer plano: un dibujo esquemático de 1752», *Archivo español de arte*, 329 (2010), pp. 23-40, p. 26; y Rafael Vázquez Lemes, «Monasterio y Colegiata de san Hipólito de Córdoba (1343-1399)», en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Monte de Piedad, 1978, p. 158.

colección documental denominada «Vázquez Venegas» en el Archivo de la Catedral de Córdoba. Entre estos documentos se encuentran, como era de esperar, obras de Vaca de Alfaro, la mayor parte de ellas continuadas por escritores posteriores. Este es el caso del *Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*.⁵⁵ Otra copia de este *Catálogo* se halla también en la Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla, realizada por Manuel Díaz de Ayora a partir de un original de Villacevallos.⁵⁶ El hecho de que fuese Villacevallos quien poseyera el original de esta obra no puede extrañarnos, si tenemos en cuenta que fue familia, por parte de su esposa, de Bernardo de Cabrera, tío de Vaca de Alfaro, y desarrolló una importante labor como anticuario, que fue reconocida por la Real Academia de la Historia al nombrarlo académico honorario. Según Egido,⁵⁷ Villacevallos pertenecía a «una clase peculiar, de una aristocracia rural hidalgo-burguesa (en terminología más que discutible), cuya fuerza se basaba en la riqueza y la posesión de los cargos concejiles». De esta manera, a pesar de que no pertenecía a la nobleza, su espléndida posición política, social y económica, así como las buenas relaciones a nivel local le franquearon el acceso a muchas de las piezas de su colección, en el marco del desinterés general de una Córdoba que en el siglo XVIII continuaba el proceso de decadencia, sin conseguir recuperarse de la grave crisis económica y demográfica en la que había entrado durante el siglo XVII.

Por su parte, el cordobés Manuel José Díaz de Ayora y Pinedo, establecido en Sevilla como secretario-bibliotecario de Miguel de Espinosa y Tello de Guzmán, II conde del Águila, miembro de la Real Academia de

⁵⁵ Enrique Vaca de Alfaro, *Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*, Archivo de la Catedral de Córdoba, mss. 269.

⁵⁶ *Ibidem*, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 57-6-14.

⁵⁷ Teófanos Egido López, «Las élites de poder, el gobierno y la oposición», en *La época de la Ilustración. I. El estado y la cultura (1759-1808)*. Tomo XXXI de Ramón Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 131-170, p. 134.

Buenas Letras de Sevilla y animador cultural de la actividad erudita, que en Sevilla tenía una larga tradición desde la época, por lo menos, de Rodrigo Caro, es el principal vínculo entre ambas ciudades, pues copia muchos manuscritos cordobeses para sí y para la biblioteca del Conde del Águila.⁵⁸ Entre los manuscritos de Vaca de Alfaro reproducidos por Díaz de Ayora destaca el de los *Varones ilustres de Córdoba*, del cual solo conservamos la copia realizada por este en 1770.⁵⁹ El interés de Díaz de Ayora por los escritos de su paisano Vaca de Alfaro se evidencia también en la copia que realiza del manuscrito de los *Hospitales y ermitas de Córdoba* que se conserva en la Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla.⁶⁰ Tanto es así que también se conserva el original de esta obra de donde sacó la copia Díaz de Ayora en la Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla,⁶¹ a donde probablemente llegó, como otras tantas obras y escritos de Díaz de Ayora, desde la biblioteca del conde del Águila.

Pero las obras de Vaca no solo fueron difundidas entre los eruditos de este periodo, sino también continuadas. De ahí que la copia del manuscrito de los *Obispos de Córdoba* que existe en la Biblioteca Nacional y que se halla dentro de un volumen facticio que tiene por título *Historia eclesiástica y profana de España*, recopilado por Vázquez Venegas y Marcos Domínguez, incluya una *Relación histórica de los obispos de Córdoba desde su conquista. Créese su primer autor D.*

⁵⁸ Tras revisar el *Catálogo de los impresos de la biblioteca de don Miguel de Espinosa Maldonado de Tello y Guzmán, conde del Águila y precio de cada uno de ellos puesto por Berard Hermanos y Compañía*, Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, A 331/199 no hemos encontrado registrada en ella ninguna obra de Enrique Vaca.

⁵⁹ Enrique Vaca de Alfaro, *Varones ilustres de Córdoba*, Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla, mss. 59-2-45.

⁶⁰ Enrique Vaca de Alfaro, *Hospitales y ermitas de Córdoba*, Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla, mss. 57-6-14.

⁶¹ *Ibidem*, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 57-6-15.

Bernardo José de Alderete,⁶² añadida por Vaca de Alfaro y continuada por D. Juan Gómez Bravo.⁶³ En este caso estamos ante una continuación de la obra de Vaca, cuyo original posee Villacevallos, de donde la tomaría Juan Gómez Bravo, canónigo magistral de la catedral de Córdoba, para continuarla. Posteriormente la copiarían Vázquez Venegas y Domínguez de Alcántara, pasando así a formar parte de dicha *Historia eclesiástica*. Gómez Bravo, por su parte, no solo continuó esta obra de manera manuscrita, sino que también logró imprimirla a su nombre, en 1739, dedicándosela al obispo de la diócesis Pedro Salazar y Góngora.⁶⁴ No obstante, esta publicación «salió muy mal impresa, poco correcta y en papel oscuro y vasto», según se menciona en el prólogo de una segunda edición.⁶⁵ Precisamente, un ejemplar de esta obra poseía en su biblioteca el Conde del Águila, según se registra en el *Catálogo*.⁶⁶

También fue continuador de la obra de Vaca el propio Vázquez Venegas. Así en el *Catálogo de manuscritos sobre Antigüedades de la Real Academia de la Historia*,⁶⁷ cuando se reseña un manuscrito en cuarto conservado en dicha

⁶² Bernardo José Aldrete (Málaga, 1565-1645) fue un importante erudito que desempeñó el cargo de canónigo de la catedral de Córdoba. Su nombre original es Bernardo, pero, tras la muerte de su hermano José, en 1616, y debido a la fuerte unión que tuvieron, Bernardo añade el nombre de este en su recuerdo, firmando, desde entonces, como Bernardo José. La obra principal de este autor es *Del origen y principio de la lengua castellana* (Roma, 1606).

⁶³ *Relación histórica de los obispos de Córdoba...*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms.13079, ff. 215-254.

⁶⁴ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba*, Córdoba: por Simón Ortega y León, 1739. Esta fue una impresión, en cuarto, solo de la primera parte del *Catálogo*; la segunda parte quedó manuscrita.

⁶⁵ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, vol. 1, Córdoba: por Juan Rodríguez, 1778. En folio, dos volúmenes.

⁶⁶ *Catálogo de los impresos de don Miguel de Espinosa Maldonado Tello de Guzmán, conde del Águila...*, cit., f. 35.

⁶⁷ Juan Manuel Abascal Palazón y Rosario Cebrián, *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.

Academia titulado *Antigüedad y grandezas del suntuosísimo y máximo templo de la santa catedral iglesia antiguamente metropolitana de Córdoba*,⁶⁸ compuesto por el capellán José Antonio Moreno en 1686, se indica: «El Sr. D. Aureliano Fernández Guerra posee una copia de este manuscrito que perteneció al licenciado José Vázquez Venegas, secretario de la inquisición de Córdoba, corregida y aumentada por él en el año 1750. En ella dice el ya citado Vázquez que el autor de esta historia lo fue en realidad el Dr. Enrique Vaca de Alfaro, de él lo hubo José Antonio Moreno, quien lo dejó al colegio de la compañía de Jesús de Montilla».⁶⁹ Asimismo, empleó como fuente los manuscritos de Vaca de Alfaro el doctor D. Bartolomé Sánchez de Feria para realizar su *Palestra Sagrada*, tal y como menciona en su obra.⁷⁰

Parece claro, por tanto, que el esfuerzo desde los órganos de gobierno, encabezado por el ministro de Estado de Fernando VI, José Carvajal y Láncaster, en 1750, por examinar los archivos, copiar y enviar manuscritos, documentos y libros a la Real Biblioteca, así como el creciente interés erudito por parte de los ilustrados cordobeses, hizo que estos encontraran en la obra manuscrita de Vaca de Alfaro un corpus idóneo para desarrollar sus inquietudes, al tiempo que relegaban su producción impresa en prosa, y sobre todo, su poesía. Probablemente esto explica que, mientras gran parte de su producción manuscrita se encuentra hoy en día conservada en Córdoba y, en gran medida, continuada por los eruditos cordobeses posteriores, de sus impresos de prosa existan muy pocos ejemplares localizados en Córdoba y de

⁶⁸ José Antonio Moreno, *Antigüedad y grandezas del suntuosísimo y máximo templo de la santa catedral iglesia antiguamente metropolitana de Córdoba*, Real Academia de la Historia, ms. 9-3410.

⁶⁹ Juan Manuel Abascal Palazón y Rosario Cebrián, *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, cit., p. 362.

⁷⁰ *Vid.* Bartolomé Sánchez de Feria, *Palestra Sagrada o memorial de santos de Córdoba*, Córdoba: Juan Rodríguez, 1772.

sus ediciones de poesía, casi ninguno.⁷¹ No deja de resultar irónico que, para la generación siguiente a la del autor, pasarán más desapercibidas las obras en las que Vaca puso más empeño, sus impresos, y, en concreto, su volumen de la *Lira de Melpómene*, en contraste con su producción manuscrita, a la cual concede normalmente un menor cuidado, pues la conforman, en su mayoría, borradores en los que Vaca acumulaba citas y noticias que acopiaba de distintas fuentes, a las que suele aludir con precisión, manifestando una gran honradez intelectual. Las fuentes que emplea Vaca, por tanto, ya sean directas o indirectas siempre son reveladas. Su cualidad estriba en compilar información erudita y saber arbitrar, con lógica y razón, entre juicios diversos de los demás. Quizás, precisamente, por esto, además de por la temática sobre la que versa, fuese elegida la obra manuscrita de Vaca de Alfaro por los ilustrados cordobeses como germen de un saber del que se sienten legítimos herederos y, por tanto, forzosos protectores y continuadores.

A continuación, describimos los siguientes manuscritos de Enrique Vaca: los *Varones ilustres de Córdoba* (§2.3.5.2.1), al que prestamos especial atención, debido al interés que para la historia literaria tiene; el *Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (§2.3.5.2.2); los *Hospitales y ermitas de esta M.N. y M.L ciudad de Córdoba* (§2.3.5.2.3); y el *Libro de las grandezas de Córdoba* (§2.3.5.2.4). Posteriormente, describimos dos volúmenes facticios, en su mayoría autógrafos, titulados *Manuscritos del Dr. Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba* y *Manuscritos que quedan del Dr. Don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, conservados en la Biblioteca Nacional de España bajo las signatura Mss/13598 v. 1 y Mss/13599 v. 2. Por último, catalogamos los folios manuscritos en los que se encuentra el epitafio autógrafo de Enrique Vaca de Alfaro, compuesto por él

⁷¹ Solo se conserva en Córdoba y, en concreto, en el Tesoro del I.E.S. «Séneca», un ejemplar de uno de los impresos poéticos de Enrique Vaca de Alfaro: los *Festejos del Pindo...* Córdoba: por Andrés Carrillo Paniagua, 1662.

mismo, conservados en la Biblioteca Provincial de Córdoba, ms. 93: Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, legajo 17, nº 122, I: «Genealogía de Enrique Vaca de Alfaro».

2.3.5.2.1 Varones ilustres de Córdoba.

Ms.; 4º; [68] h.; apógrafo realizado por Manuel Díaz de Ayora y Pinedo del original, que le cedió José Vázquez Venegas. La copia se terminó en Córdoba el 20 de julio de 1770 por Manuel Díaz, tal y como figura en la nota final inserta en el f. 68 v.:

Todos los párrafos que anteceden son copiados de los originales que se hallan en un libro en cuarto con doscientos y cincuenta y siete folios, en los que de letra del doctor Enrique Vaca de Alfaro, insigne cordobés e historiador de esta ciudad su patria, mantengo original entre los manuscritos de mi gabinete y que, para la curiosidad y gusto del Sr. D. Manuel de Ayora y Pineda copie, a fin de que se valga de las noticias de tan célebre compatriota, y para que en todo tiempo conste, lo firmo en Córdoba a 20 de Julio de 1770.

Dr. D. José Vázquez Venegas.

A la que sigue la siguiente nota del copista, Díaz de Ayora:

Acabé de sacar esta copia el día 20 del precitado mes y año [Julio de 1770] y, para que se vea el modo de letra que tenía nuestro celebre cordobés el doctor Enrique Vaca de Alfaro pongo al principio una hoja que me franqueó dicho doctor don José Vázquez Venegas por estar suelta y duplicada en dicho original y para que conste lo firmo en esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba mi patria.

D. Manuel Díaz de Ayora y Pineda.

Firma de D. M. Díaz de Ayora y Pineda.

f. [1]r.: Folio de letra de Enrique Vaca de Alfaro con numeración 127 titulado «De don Luis Carrillo y Sotomayor».

f. [1]v.: Nota de Díaz de Ayora en la que explica que el folio anterior es de letra de Vaca de Alfaro y cita que le fue franqueado por José Vázquez Venegas porque lo tenía duplicado.

f. [2]r.-[3]r.: Índice del manuscrito titulado: «Varones ilustres que contiene este libro».

f. [3]v.: En blanco.

f. [4]r.: En él se encuentra escrito el texto: «*Scriptor Cordubensis: Joannes de Mena, poeta, Anno D. N. Iesu Christi*».

f. [4]v.: En blanco.

ff. [5]r.-[67]v.: Texto de la obra. Realiza un catálogo de los varones ilustres de Córdoba comenzando con Juan de Mena y terminando con fray Francisco de Córdoba. Anota en cada folio el/los número/s del folio original con el que se corresponde el texto copiado.

f. [68]r.-[68]v.: Nota del copista, Díaz de Ayora, y del dueño del original de la obra, Vázquez Venegas, con firma y fecha.

Rep. bibl.: Hernández Morejón, vol. 6, p. 13, cataloga esta obra con el nombre de *Atheneum cordubense*; Nicolás Antonio, 565; Ramírez de Arellano, 2109 y 2110. El propio Vaca de Alfaro anuncia en sus obras *Rabbi Moysis*⁷² y *Lira de Melpómene*⁷³ su intención de publicar una obra con este título, pero, hasta el momento, no se conserva ningún manuscrito o impreso así rotulado, motivo por el cual estos bibliógrafos piensan que el *Atheneum cordubense* y los *Varones ilustres* son la misma obra. Por otro lado, Ramírez de Arellano consigna en su catálogo con el número 2113 una obra de Vaca de Alfaro titulada: *Biografía de Juan de Mena*.

Nosotros nos inclinamos a pensar que *Atheneum cordubense* es una obra distinta a los *Varones ilustres*, ya que Vaca de Alfaro hace referencia a la primera en relación a la vida de *Rabbi Moysis* y, sin embargo, la biografía de este varón no se encuentra inserta en su catálogo de los *Varones ilustres*. No obstante, sí consideramos más que probable que una y otra obra tengan semejanzas en

⁷² Enrique Vaca de Alfaro, *Rabbi Moysis*..., Córdoba: [s.t.], 1663, f. 1v. *Vid. § I.2.3.2.*

⁷³ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*..., Córdoba: Andrés Carrillo, 1666, f. ¶2r.

cuanto a su género o estructura, ya que, como sabemos, Vaca de Alfaro era aficionado a realizar repertorios de ingenios. Sin embargo, en lo que respecta a la *Vida de Juan de Mena* a la que se refiere Ramírez de Arellano, creemos que esta no es otra que la inserta en los *Varones ilustres*.

Rees.: Los *Varones ilustres de Córdoba* sirven de fuente principal y casi única a Rafael Ramírez de Arellano para escribir, a principios del siglo XX, su *Catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922. Este *Catálogo* constituye, en muchas de sus partes, una copia de la obra de Vaca. Lo explica el propio Ramírez de Arellano en el prólogo del mismo:

Antes que yo, en Córdoba, se había hecho muy poco en esta clase de trabajos, pudiéndose decir que todo queda reducido a los apuntes recopilados por el doctor Enrique Vaca de Alfaro [...]. La obra de Vaca es meritísima porque, adelantándose a su siglo, copia las portadas enteras y trae muchísimos pormenores bibliográficos que omitían siempre Nicolás Antonio y algunos otros; así es que lo de Vaca lo he aprovechado todo.⁷⁴

En la penúltima década del siglo XX, José Luis López Escudero volvió sobre el texto de los *Varones ilustres de Córdoba* para editarlo en un volumen titulado: *Córdoba en la literatura: estudio bio-biográfico (s.XV al XVII): el ms. de E. Vaca de Alfaro*, prólogo de Manuel Alvar, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1988.

Loc. El apógrafo que hemos descrito se encuentra en: Sevilla, Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla, ms. 59-2-45. Existe una copia de este manuscrito en: Sevilla, Biblioteca Capitulada y Colombina de Sevilla, ms. 59-6-11 en folio; [98] f.: apógrafo datado en el siglo XVIII. Se desconoce el nombre del copista.

⁷⁴ Rafael Ramírez Arellano y Díaz de Morales, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba...*, cit., p. 7.



En lo que se refiere al título, «Los varones ilustres de Córdoba», solo podemos juzgarlo teniendo presente el carácter provisional del mismo y, de ese modo, hemos de referir que estamos ante un título general que marca de manera muy clara el contenido del libro: pretende tratar de los varones de una ciudad concreta, la del autor, Córdoba, que hayan sido y sean «ilustres».

Desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, la ciudad adquiere un papel esencial en el panorama ideológico de la época. En este nuevo contexto comienza a afianzarse la ciudad como objeto específico de interés historiográfico no solo en los lugares de mayor relevancia histórica (Toledo, Madrid, Sevilla, Valencia, etc.), sino también en las más modestas localidades, tal y como nos explica Santiago Quesada.⁷⁵ Esto se deja notar en los textos que se producen durante esta etapa. Como ejemplo de ello podemos citar obras como el libro de Jerónimo de Quintana, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad* (1629); el de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (1608); el de Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de Cuenca* (1629); el de Alonso García de Yergos, *Descripción de la fundación, antigüedad, lustre y grandezas de Antequera* (1646); el del autor que nos ocupa, Enrique Vaca de Alfaro, *Libro de las grandezas de Córdoba*, así como el del anónimo, *Casos notables de la ciudad de Córdoba*, nombre que da título a un curioso manuscrito de la primera mitad del siglo XVII recientemente editado.⁷⁶

Entre los aspectos a los que se atiende en estas obras figura con frecuencia el mérito de la ciudad por haber sido cuna de «hijos ilustres». Este

⁷⁵ Santiago Quesada, *La idea de ciudad en la cultura hispana en la Edad Moderna*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992, p. 43.

⁷⁶ *Casos notables de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Francisco Baena Altolaguirre, 2003.

mérito es, en realidad, como bien señala Inmaculada Osuna,⁷⁷ susceptible de ser contemplado desde una doble perspectiva. Por una parte, la de la presentación del «hijo ilustre» como contribuyente activo a la fama del lugar; y, por otra, la de la consideración de este casi a modo de producto de una capacidad que, implícita o explícitamente, se le atribuye a la ciudad. Así, a lo largo del siglo XVII, encontramos obras que siguen esta línea como las siguientes: para el caso de Sevilla, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco o *Los Claros varones en letras naturales de la ciudad de Sevilla* de Rodrigo Caro; para el caso de Valencia, *Las Vidas de Varones ilustres de Valencia* de Jerónimo Martínez de la Vega; para el caso de Aragón, *El Aganipe de los cisnes Aragoneses* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz; para Madrid, el *Índice de escritores madrileños* de Juan Pérez de Montalbán, y, para el caso que nos ocupa, *Los Varones ilustres de Córdoba* de Enrique Vaca de Alfaro.

En este catálogo Vaca inserta a cincuenta y seis ingenios de su ciudad, cuyas vidas reúne pero no concluye, es decir, estamos ante una obra inacabada. No sigue el esquema retórico del patrón vigente para las biográficas de personalidades insignes, del cual es ejemplo la obra de Caro, y que consiste en: comenzar con una exordio, pasar luego a unas referencias genealógicas, después a la vida del varón ilustre y a una semblanza cultural o moral del mismo, adobada con detalles y anécdotas, y, por último, introducir un elogio, que puede ser en verso o en prosa. En cambio, en los *Varones ilustres*, Vaca de Alfaro se limita a nombrar y describir las obras escritas por el autor en cuestión y, solo en alguna ocasión, como en el caso de Góngora, menciona alguna anécdota. Estamos ante un borrador, un conjunto de notas o apuntes sobre cada uno de estos autores que tienen a Vaca de Alfaro como

⁷⁷ Inmaculada Osuna, «Las ciudades y sus ‘parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del siglo de Oro», en Begoña López Bueno, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233-283.

autor principal, aunque no podemos garantizar que único, puesto que a lo largo del manuscrito encontramos referencias a hechos o fechas posteriores a la muerte de este.

El tratamiento que se otorga a cada uno de los varones antologados es irregular, así a Luis de Góngora es al que más folios se le dedican, un total de cincuenta y cuatro, mientras que para Luis de la Vega solo uno; de igual manera, Juan de Mena ocupa veinticuatro folios, mientras que Fernán Pérez de Oliva solo tres. Esta irregularidad, como es lógico, obedece al desigual interés que ofrece cada escritor, así como a la producción existente de cada uno de ellos. Sin embargo, la estructura particular que se sigue a la hora de abordarlos es regular y siempre la misma: en primer lugar, se nombra y, en ocasiones, también se describen las obras escritas por el autor en cuestión; y, en segundo lugar, se recogen citas de composiciones concretas, escritas en prosa o en verso, en las que se hace referencia a la persona o a la obra del varón ilustre.

En lo que respecta al estilo, el autor de los *Varones ilustres de Córdoba* aspira a ser lo más riguroso y veraz posible. Para ello, por un lado, demuestra un gran dominio de la bibliografía existente y cita desde las autoridades latinas a sus coetáneos, y por otro, aporta testimonios de primera mano, pues conoce los principales archivos y bibliotecas, así como a gran parte de los eruditos de su época, quienes le proporcionan noticias que incorpora a su obra, manifestando una gran honestidad en los casos en los que no logra encontrar algún libro o texto de los que refiere o cuando olvida algún dato. Así podemos encontrar en los *Varones ilustres* comentarios del tipo: «lo vi y no me acuerdo de su asunto», o «debo esta noticia al licenciado...». Este rigor contrasta, sin embargo, con su escasa habilidad para discurrir. Su cualidad estriba en compilar erudición y saber arbitrar entre juicios diversos de los demás con lógica y razón, pero en contadas ocasiones aporta su propio punto de vista y

casi nunca se atreve a ofrecer nuevas ideas. Los insignes varones recopilados en este catálogo son:

Nómina de varones ilustres:
Juan de Mena
Gonzalo de Ayora
Pedro Tafur
Rodrigo de Cueto
Alonso Guajardo
Gregorio de Alfaro
Fernando de las Infantas
Pedro de Soto
Fernando de Montemayor
Gonzalo Gómez de Luque
Juan de Castilla y Aguayo
Fernán Pérez de la Oliva
Pedro de Valles
Juan Rufo
Luis de San Llorente
Antonio Córdoba de Lara
Alfonso Fernández de Córdoba
Martín de Córdoba
Juan Ginés de Sepúlveda
Fernando de Córdoba
F. Saavedra
Sebastián León
Andrés Angulo
Pedro Sánchez de Viana
Luis Cabrera de Córdoba
Pedro Cabrera
Benito Daza de Valdés
Gaspar López Serrano
Miguel Muñoz
Luis de la Vega
Alonso Carrillo Laso de Guzmán.
Martin Alfonso del Pozo
Juan Páez Valenzuela
Fernando Paredes
Andrés López Robles
Alonso Carrillo Laso de la Vega
Andrés Pérez de Rivas

Luis Carrillo Sotomayor
Luis de Góngora y Argote
E. Vaca de Alfaro, el antiguo
Pedro Díaz de Rivas
Antonio Paredes
E. Vaca de Alfaro, <i>alter</i>
Pedro González Recio
Francisco Carrillo de Córdoba
Juan Rivas Carrillo
Francisco Fernández de Córdoba
Francisco de Leiva Aguilar
Andrés Pitillas y Ruesga
Pedro Cárdenas y Angulo
Andrés Ponce de León
Luis de la Santísima Trinidad
Pedro Ruiz Montero
Pedro Blancas
Juan Bautista Navarrete
Francisco de Córdoba

Como vemos, a diferencia de otros repertorios, como los *Claros varones* de Rodrigo Caro, este no se remonta a la antigüedad clásica sino que parte de finales de la Edad Media, con Juan de Mena (1411-1458) y, sin seguir un estricto orden cronológico, llega a la contemporaneidad más inmediata de su autor, Vaca de Alfaro, lo que queda de manifiesto por su inclusión en el mismo. Para distinguirse de su abuelo homónimo al que llama «Enrique Vaca de Alfaro, el antiguo», se autodenomina «Enrique Vaca de Alfaro, *alter*». Podemos decir, por tanto, que en este volumen se recogen los varones cuya conspicua obra y/o vida abarca desde mediados del siglo XV, con Pedro Tafur y Juan de Mena como autores más tempranos, a finales del siglo XVII, concretamente 1685, fecha de la muerte de Vaca, siguiendo el orden que el autor estima oportuno, que no es siempre el cronológico. Así, encontramos en última posición a un autor como Francisco de Córdoba, que desarrolló su

obra teológica a finales del siglo XVI, o a Benito Daza de Valdés, médico y escritor en el XVII, en los primeros puestos del volumen.

Podríamos pensar que el orden de catalogación obedece, entonces, a la materia en la que son especialistas los varones insignes recogidos en este catálogo, pero nada más lejos de la realidad, pues, así en el índice como en el catálogo, encontramos entremezclados a todos los autores, ya sean poetas, médicos, matemáticos, historiadores o presbíteros, por lo que solo nos queda barajar una última hipótesis: el orden de los autores en el texto no obedece sino a un criterio de visibilidad y autocanonización.

2.3.5.2.2 Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, de los cuales se hace memoria en el Teatro Eclesiástico que se escribe desde el tiempo de la predicación del Santo Evangelio en España por su grande patrón el señor Santiago hasta este de MDCLXXII, siendo meritísimo prelado de dicha Santa Iglesia Catedral el ilustrísimo reverendísimo señor don Francisco de Alarcón, obispo de Córdoba, del consejo de su majestad.

Ms.; folio; [108] h.; apógrafo terminado en Córdoba el 2 de julio de 1771 por Manuel Díaz de Ayora y Pinedo, del original que le fue cedido por Pedro Leonardo de Villacevallos, tal y como figura en la nota inserta en el f. [2]r.:

Catálogo de los ilustrísimos señores obispos que han presidido en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba. Autor: el doctor Enrique Vaca de Alfaro, insigne cordobés e historiador de esta ciudad, su patria, de cuyo original que mantiene y conserva D. Pedro Leonardo de Villacevallos y versa en 434 hojas en folio saqué yo, don Manuel José Díaz de Ayora Pinedo y Antolínez la presente copia en esta insigne muy ilustre ciudad de Córdoba, mi patria, en el día, mes y año que al fin cito.

Y en las notas finales del f. [109]r.:

Nota 1: El libro original escrito casi todo de letra que mucho conozco yo, D. Pedro de Alcántara Leonardo de Villacevallos y Vera es cuasi todo del Dr. Enrique Vaca de Alfaro, médico, natural y vecino que fue de esta M.I. ciudad de Córdoba, que al presente conservo en 434 hojas de a pliego que, con otros y muchos papeles

curiosos, el cual he franqueado a mi muy estimado y amado amigo Manuel Díaz de Ayora y Pinedo mi muy antiguo alumno. Córdoba y julio 2 de 1771.

Nota 2: Acabé la copia de este mss. todo el mismo de letra del doctor Enrique Vaca de Alfaro hoy, día 2 de julio de la Visitación de Nuestra Señora y para que conste lo firmo en esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba, mi patria, en dicho mes y año de 1771. Manuel José Díaz de Ayora y Pinedo

ff. [2]r.-[109]v.: Catálogo de los obispos de Córdoba, desde el primero conocido hasta el más contemporáneo al autor.

Rep. bibl.: Gallardo, II: 35; Ramírez Arellano, 2116.

Rees: Juan Gómez Bravo utiliza como base el *Catálogo* de Vaca de Alfaro en sus ediciones: *Catálogo de los obispos de Córdoba: primera parte, en que se trata de los obispos desde el principio de la iglesia cristiana hasta el año 1236, en que fue conquistada Córdoba de los sarracenos por San Fernando*, Córdoba, imprenta de Simón Ortega y León, [s.a] y *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado: tomo segundo*, Córdoba, Oficina de D. Juan Rodríguez, 1778.

Loc.: El manuscrito que hemos descrito se encuentra en: Sevilla, Biblioteca Colombina de Sevilla, mss. 57-6-14. Existe otro manuscrito de esta obra en el Archivo de la Catedral de Córdoba, mss. 269, ff. 204-262v. Es apógrafo, copia de José Vázquez Venegas, de tamaño folio, compuesto por 58 folios.

•••

Se trata, como su propio nombre indica, de un episcopologio en el que se relaciona la vida de cada uno de los obispos de la Iglesia Catedral de Córdoba desde el comienzo de los tiempos conocidos hasta la actualidad del autor, en la que ocupaba el cargo de obispo Francisco de Alarcón, personalidad a quien asiste como médico el autor de este *Catálogo*. En

correspondencia con esta obra, el hermano de Enrique Vaca, Juan de Alfaro fue autor de una galería de *Retratos de los obispos de Córdoba*, que este daría por finalizada en 1667, tras realizar, al menos, dieciocho retratos y coincidiendo con la apertura del Sínodo Diocesano.

2.3.5.2.3 Hospitales y ermitas de esta M.N. y M.L ciudad de Córdoba.

Ms.; 4º; [202] h.; apógrafo con impresos insertos, copia del original cedido por Pedro Leonardo de Villacevallos y terminado en Córdoba el 2 de julio de 1771 por Manuel Díaz de Ayora y Pinedo, como se muestra en la nota que inserta en el f. [203]r.:

El mss. que sigue es del mismo autor del doctor Enrique Vaca de Alfaro, que trata de los Hospitales y ermitas de esta M.N. y M.L. ciudad de Córdoba, cuyo original después de haberlo copiado recogí y conservo en mi librería, con otros muchos papeles, así copias, como originales de dicho autor, a quien le tengo inclinación grande por compatriota, como por la aplicación que tuvo a investigar las cosas y fundamentos de su patria.

f. [2]r.: Título.

f. [2]v.-[33]v: Memorial de los hospitales de Córdoba.

f. [34]r.-[35]v.: Impreso del pastor presbítero y contador Diego de la Cruz y Casas, titulado: *Resumen de las rentas que tiene el hospital de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de la ciudad de Córdoba y razón de los cargos y obligaciones en que se distribuyen las dichas rentas.*

f. [36]r.-[42]v: Continuación del memorial de los hospitales de Córdoba.

f. [43]r. -[44]v: Impreso: *Instrucción para el gobierno y administración de la obra pía de los niños expósitos de la ciudad de Córdoba.*

f. [45]r.-[47]v.: Continuación del memorial de los hospitales de Córdoba.

f. [48]r.-[49]v.: Impreso: *Cláusula del testamento de don Lope Gutiérrez de los Ríos, protonotario de la Santa Sede Apostólica, maestro escuela y canónigo de la Santa Iglesia de esta ciudad de Córdoba, electo obispo de Ávila, en que fundó la Casa y Hospital de Santa*

María de los Huérfanos que, comúnmente, dicen de los Ríos, su fecha a 27 de Junio de 1441 años ante Martín Gómez de Córdoba, clérigo notario apostólico y un traslado de la bula apostólica en que, por particular comisión de la santidad de Paulo III, el eminentísimo cardenal Roberto de los cuatro Coronados, confirma y aprueba la fundación del dicho hospital.

f. [50]r.-[200]v.: Continuación del memorial de los hospitales de Córdoba.

f. [201]r.-[203]v.: Impreso: *Constituciones del Hospital General que Pedro de Salazar, obispo de Córdoba fundó en dicha ciudad formadas y arregladas por don Pedro de Salazar y Góngora, su sobrino.*

Loc. Sevilla, Biblioteca Capitulada y Colombina, mss. 57-6-15, ff. 2r.-203v.

•••

El autor trata con detenimiento de cada uno de los hospitales y las ermitas que funcionaban como tales en Córdoba durante su época. Destacan la precisión en los datos que aporta sobre el número de pacientes intervenidos, así como de la historia e instalaciones de cada uno de estos centros.

2.3.5.2.4 Libro de las grandezas de Córdoba.

Ms.; folio: [60] h.; apógrafo realizado por un copista desconocido y datado en el siglo XVIII.

ff. [1]r.-[60]v.: Memorial de las parroquias de la ciudad de Córdoba.

Rep. bibl.: Ramírez Arellano, 2115.

Loc.: Madrid, Biblioteca del Palacio Real, mss. II/2442(2), ff. 1-60.



Se aborda la historia de las parroquias de Córdoba: San Pedro, San Juan Bautista, *Omniium Santorum*, San Miguel y Santo Domingo de Silos. Destaca especialmente el tratamiento dispensado a esta última, ya que Vaca de Alfaro es parroquiano de ella y devoto de santo Domingo, tal y como se menciona explícitamente en el folio 26 r.

2.3.5.2.5 Manuscritos del Dr. Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba.

Ms.; folio; [245] h.; autógrafo de Enrique Vaca de Alfaro con apógrafos e inserciones de otras manos que señalamos con asteriscos.

*f. [1]r.: Título: Manuscritos del Dr. Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba.

f. [1]v.: En blanco.

ff. [2]r.-[6]r.: De la historia de la palabra «catedral» hasta llegar a la historia de la Mezquita de Córdoba.

ff. [6]v.-[13]v.: Ilustrísimos señores obispos que consagraron esta Santa Iglesia.

ff. [14]r.-[17]v.: Arco de las bendiciones y columnas de Augusto y Tiberio.

ff. [18]r.-[21]v.: En blanco

ff. [22]r.-[23]v.: Puertas de esta Santa Iglesia.

f. [24]r.-[24]v.: Indulgencias que se ganan en la puerta del Perdón (solo aparece el título).

f. [25]r.-[25]v.: Fábrica de la torre de esta iglesia catedral (solo el título).

f. [26]r.-[26]v.: Inscripción que tiene el ángel San Rafael que se puso sobre la torre de la catedral.

f. [27]r.-[27]v.: Torre de la catedral.

- f. [28]r.: Epitafio en latín: *Iacet hic D. Bartolome de Talbanda et Aguilar.*
- f. [28]v.: Da noticia de quando murió D. Francisco Torralbo de Lara, presbítero canónigo de esta santa iglesia el 29 de noviembre de 1679.
- f. [29]r.-[29]v.: Epitafio de D. Francisco Torralbo de Lara; epitafio de Francisco de Vergara; epitafio de Alonso de Buitrago; epitafio de Antonio de Murillo; epitafio de Francisco de Mendoza.
- f. [30]r.-[30]v.: Epitafio de D. Velloso de Vargas; epitafio de Tomás de Franquías; epitafio de Benedictus de la Huerta Mendoza.
- f. [31]r.-[31]v.: Epitafio de Juan de Esquivel y Flores.
- f. [32]r.-[32]v.: Epitafio de Pedro de Villavicencio Ferrer.
- f. [33]r.-[33]v.: Consagración de esta Santa Iglesia Catedral cuando esta ciudad de Córdoba fue ganada de los moros por S. Fernando III, rey de España.
- f. [34]r.-[34]v.: Eclesiásticos que ha tenido esta Santa Iglesia dignos de memoria: el racionero, el pontífice, el cardenal, D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas de España, fue racionero de esta Santa Iglesia que yace en la sepultura hueca de la capilla de S. Bartolomé.
- ff. [35]r.-[38]v.: Varones ilustres en armas naturales de Córdoba.
- f. [39]r.-[39]v.: Maestres de las órdenes naturales de Córdoba.
- ff. [40]r.-[42]v.: Del marqués de Calatrava, D. Marín López de Córdoba.
- ff. [43]r.-[44]v.: El licenciado Francisco Cano de Torrón.
- ff. [45]r.-[48]v.: Maese D. Pedro Muñil de Godoy.
- f. [49]r.-[49]v.: Garci Méndez de Sotomayor
- f. [50]r.-[50]v.: Antón Gómez de Córdoba.
- f. [51]r.-[51]v.: En blanco
- f. [52]r.-[52]v.: Juan de Córdoba, Pedro Fernández de Córdoba, Francisco de Córdoba, Fernando de Córdoba.
- f. [53]r.-[53]v.: Gonzalo Fernández de Córdoba, Gaspar de Córdoba, Álvaro de Córdoba, Diego de Córdoba.
- f. [54]r.-[54]v.: Alonso Fernández de Córdoba, Pedro Fernández. de Córdoba.

- f. [55]: En blanco.
- f. [56]r.: De D. Alonso de Aguilar.
- f. [56]: En blanco.
- f. [57]r.-[57]v.: Luis Fernández Barrocarrero, Luis Antonio Barrocarrero.
- f. [58]r.-[58]v.: D. María Alonso de Córdoba.
- f. [59]: En blanco.
- f. [60]r.-[60]v.: D. Felipe de Haro, D. Juan Pacheco de Haro, D. Pedro Barrocarrero, D. Agustín Mejía.
- f. [61]r.-[61]v.: Gonzalo Fernández de Córdoba, Alonso Fernández de Córdoba.
- f. [62]. En blanco.
- f. [63]r.-[63]v.: D. Martín de Córdoba
- f. [64]r.-[64]v.: De algunos caballeros de Córdoba en el Perú, Geraldo de la Vega, Fernán González de Aguilar.
- f. [65]r.-[65]v.: D. Alonso de Aguilar, hermano del Gran Capitán.
- f. [66]r.-[66]v.: Luis Fernández Barrocarro.
- f. [67]r.-[67]v.: .Martín de Córdoba
- f. [68]r.-[68]v.: En blanco
- f. [69]r.-[69]v.: Gonzalo Jiménez Quesada
- f. [70]: En blanco
- f. [71]r.-[71]v.: Francisco Lorenzo Lomanco, fundador de la ciudad de Santa Marta, natural de Córdoba.
- f. [72]r.-[72]v.: Martín Zañez Tafur, primo de Juan Tafur (Incluye un poema que Juan de Capella le dedica a Tafur).
- ff. [73]-[75]: En blanco.
- f. [76]r.-[76]v.: Juan Tafur.
- f. [77].: En blanco.
- f. [78]r.-[79]v.: Juan Ruiz de Ovejuela.
- f. [80]r.-[80]v.: D. Lope de Orozco.

- f. [81]r.-[81]v.: Cristóbal Ruiz.
- f. [82]v.: En blanco.
- f. [83]r.-[83]v.: Hernán Venegas Carrillo.
- f. [84]v.: En blanco.
- f. [85]r.-[85]v.: D. Pedro Cárcamo.
- f. [86]v.: En blanco.
- f. [87]r.-[87]v.: D. [...] de Córdoba.
- f. [88]r.-[88]v.: D. Martín de Saavedra Guzmán.
- f. [89]r.-[89]v.: D. Luis Fernández de Córdoba.
- *f. [90]r.- [90]v.: D. Juan de Córdoba.
- f. [91]r.-[91]v.: D. Fernando, llamado el católico.
- f. [92]r.-[92]v.: En blanco.
- f. [93]r.-[93]v.: Mahimar Bandalin de Llamo, rey chico de Granada.
- f. [94]r.-[94]v.: El conde de Cabra y señor de Lucena preceden al rey chiquito de Granada.
- f. [95]r.-[95]v.: Cuando se ganó Málaga.
- f. [96]r.-[96]v.: En la guerra de África; Alonso de Córdoba; Francisco de Córdoba; Pedro Venegas; Pedro de Heraña.
- f. [97]r.-[97]v.: Juan de Ayora, Pedro de los Ríos, Luis Ponce de León de Córdoba, Francisco Hernández de Córdoba.
- f. [98]r.-[98]v.: Alonso de Cabrera, García de Haro, Gómez Juárez de Figueroa, Lorenzo Juárez de Figueroa.
- f. [99]r.-[99]v.: Alonso de Córdoba, Martín de Argote, Francisco Zapata.
- f. [100]r.-[100]v.: Marín Fernández, Fernando Saavedra, Alonso de Vargas, Fernando de Córdoba, Hernán Gómez de Herrera.
- f. [101]r.: En blanco.
- f. [101]v.-[109]v.: Varios tachones, folios en blanco y algunos párrafos sobre autores anteriormente citados.

*ff. [110]r.-[124]v.: Capítulo VI: De las muy excelentes y heroicos casos del claro varón don Gonzalo Fernández de Córdoba, gran capitán de España y de las victorias que ganó de los franceses.

ff. [125]r.-[128]v.: Para la vida del Gran Capitán

ff. [129]r.-[130]v.: Caso notable del Gran Capitán

ff. [130]r.-[135]v.: Para la vida del Gran Capitán.

*ff. [136]r.-[140]v.: Testamento de Antón Gómez de Córdoba, contador mayor del rey Don Juan el II y tesorero mayo de todos sus reinos y del rey D. Enrique, hecho el año de 1416 (en el margen: «varía en algunas palabras del dicho testado»).

f. [141]: En blanco.

*ff. [142]r.-[161]v.: Capítulo X: De las altas y heroicas hazañas y las resplandecientes virtudes y claras victorias del serenísimo católico y convencido príncipe don Fernando de Aragón y Sicilia que, reinando en Castilla, fue el de los que tuvieron renombre.

*ff. [162]r.-[163]v.: Traducido de Leopoldo Guillermo.

*ff. [164]r.-[165]v.: Carta puebla de la villa de Espejo concedida por el rey D. Fernando III.

*ff. [166]r.-[169]v.: Tratado de una carta que el Ldo. Villegas, gobernador del arzobispo de Toledo escribió a su M. C. Felipe, rey de Nuestro Señor, seguido de este nombre acerca del parecer que le mandó a pedir en la venta de los lugares y jurisdicciones de los reinos de España.

*ff. [170]r.-[175]v.: D. Carlos, rey de Castilla.

*ff. [176]r.-[182]v.: Descripción geográfica de la villa de Chillón.

*ff. [183]r.-[185]v.: Libro 3º. Descripción geográfica e histórica del obispado y reino de Córdoba en la parte de la sierra. Previo al título hay una nota que dice: «En el libro primero anterior, se dejan anotadas la situación y límites y algunas de las excelencias y grandezas de la en todo celeberrima provincia de Andalucía a causa de que en su mayor terreno y temperamento se halla

situado en el obispado y reino de Córdoba cuya ciudad capital del mismo nombre es el asunto primario de estos escritos»).

*ff. [186]r.-[204]v.: Capítulo 30. De la villa de Aguilar.

*f. [205]r.-[205]v.: De la villa de Chillón.

*ff. [206]r.-[213]v.: Capítulo 26. De la villa de Belalcázar.

*ff. [214]r.-[215]v.: Capítulo 21. De la villa de Torremilano.

*ff. [216]r.-[217]v.: Capítulo 2. De la villa de Villafranca.

*ff. [218]r.-[220]v.: Capítulo 3. De la villa de Adamuz.

*ff. [221]r.-[225]v.: Capítulo 17. De la villa de Pedroche.

*f. [226]r.-[226]v.: Capítulo 28. De la villa de Belmez.

*ff. [227]r.-[228]v.: .Capítulo 23. De la villa de Santa Eufemia.

*ff. [229]r.-[231]v.: .Capítulo 34. De la villa de Santaella.

*ff. [232]r.-[234]v.: Capítulo 33. De la villa de la Rambla.

*ff. [235]r.-[237]v.: Capítulo 6. De la villa de Villaviciosa.

*f. [238]r.-[238]v.: Capítulo 7. De la villa de Espiel.

*ff. [239]r.-[240]v.: Capítulo 5. Del lugar de Villa-Harta

*ff. [241]r.-[245]v.: Capítulo 35. De la villa de la Palma.

Loc.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 13598 v. 1.

•••

Este manuscrito es un cuaderno de notas constituido, en su mayoría, por borradores; perteneció a Ignacio María Martínez Argote, marqués de Cabriñana, y es donativo de su viuda a la Biblioteca Nacional de España.

2.3.5.2.6 Manuscritos que quedan del Dr. Don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba.

Ms.; folio; [450] h.; autógrafo de Enrique Vaca de Alfaro con inserciones de otras manos que señalamos con asteriscos.

*f. [1]r.: Título: Manuscritos que quedan del Dr. Don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba.

f. [1v].: En blanco.

*f. [2]r.: Retrato a carboncillo del Dr. Enrique Vaca de Alfaro. (Se identifica con el retrato de Vaca inserto en sus ediciones de la *Lira de Melpómene* y la *Vida de Santa Marina*).

ff. [2]v.-[3]v.: En blanco.

ff. [4]r.-[39]v.: Información de las reliquias de la iglesia de San Pedro de Córdoba.

f. [40]r.-[44]v.: Basílica de S. Acisclo.

f. [45]r.-[48]v.: De la antigüedad del convento de los santos mártires Acisclo y Victoria, patronos de Córdoba.

f. [49]-[59].: En blanco y folios con tachones y borradores ininteligibles.

f. [61]r.-[62]v.: De la invención de los santos mártires de la iglesia de S. Pedro y algunos casos notables que sucedieron.

f. [63]r.-[64]v.: De la invención del sepulcro de los santos mártires.

f. [65]r.-[83]v.: Memorial de algunas diligencias que se hicieron en el negocio de los mártires de Córdoba y algunas cosas que a propósito se enviaron al concilio de Toledo en noviembre de 1582. (Incluye dibujos del altar y de letras).

*f. [84]r.-[89]v.: Relación de lo que resulta de un proceso presentado en la congregación del Sto. Concilio provincial de Toledo.

f. [90]r.-[91]v.: Sobre el mismo asunto expuesto en los folios que van del 65r-83v.

- *f. [92]r.-[93]v.: Relación del conocimiento de los santos mártires de Córdoba.
- f. [94]r.-[108]v.: Sobre el mismo asunto expuesto en los folios que van del 65r-83v. y continúan en los folios 90r-91v.
- f. [109]r.-[109]v.: En un folio de mayor grosor se encuentra escrito en letra mayúscula lo siguiente: «*D. Henrique Vaca de Alpharo cordubensis medici, hispani, academicus salmanticensis threnodia medica de signis letii mortis alibus in morbus*». De este texto aparecen dos palabras tachadas: «*Academicus*» que se corrige por «*academici*» y «*letiiabus*» que se sustituye por «*mortis*». En los márgenes, el autor aprovecha para escribir apuntes de la historia de la torre de la mezquita, de las reliquias de los santos, de la estatua de San Rafael y, por detrás, escribe: «Tratado del interrogatorio que por parte del clero de la iglesia del señor San Pedro le hizo el licenciado Andrés de las Rodas, presbítero».
- f. [110]r.-[116]v.: Carta de Mesía de la Cerda con el asunto de la imagen de S. Rafael.
- f. [117]r.-[119]v.: Tratan de la historia de Córdoba.
- f. [120]r.- [120]v.: De algunos varones ilustres que florecieron en España en tiempo de Claudio Emperador; algunas cosas sucedidas en tiempo de Claudio.
- f. [121]r.-[121]v.: Capítulo 3. De algunos santos.
- f. [122]r.-[130]v.: Capítulo 4. De la guerra que promovió Leovigildo.
- f. [131]r.-[140]v.: Historia de los reyes moros de Córdoba.
- f. [141]r.-[148]v.: De cómo el rey Rodrigo hubo palacio en Córdoba donde vivía.
- f. [149]r.-[149]v.: De la Mezquita de Córdoba.
- f. [150]r.-[151]v.: Del Puente de Córdoba
- f. [152]r.-[152]v.: D. Sancho, rey de León, después de la muerte de su hermano, vino a Córdoba a curarse.
- f. [153]r.-[154]v.: Abderramán hizo empedrar las calles de Córdoba.
- f. [155]r.-[156]v.: Moros descabezados llevados a Córdoba y muerte de Abderraman.

- f. [157]r.-[158]v.: Almanzor, rey de Córdoba.
- f. [159]r.-[160]v.: Persecución de los cristianos por Abderramán de Córdoba.
- f. [161]r.-[180]v.: Infantes de Lara.
- f. [181]r.-[197]v.: Córdoba ganada;
- *f. [198]E.-[210]v.: Del linaje de Domingo Muñoz y de la antigüedad de su apellido; del rey Don Fernando de Castilla tercero.
- f. [211]: En blanco.
- f. [212]r.-[215]v.: Personas que honró el señor D. Alfonso el Sabio.
- *f. [216]r.-[222]v.: El rey D. Fernando IV.
- *f. [223]r.-[235]v.: Descendencia del rey D. Alonso de Castilla.
- f. [236]r.-[240]v.: Cerco de Córdoba por el rey Don Pedro.
- f. [241]r.-[246]v.: Reinado de Don Enrique III, rey de Castilla.
- f. [247]r.-[254]v.: Cesamiento del rey D. Enrique IV en Córdoba.
- f. [255]r.-[259]v.: Convento de nuestra señora de Gracia de los religiosos trinitarios descalzos de Córdoba.
- f. [260]r.-[288]v.: Convento de la Trinidad de Córdoba.
- f. [289]r.-[293]v.: Loa a las majestuosas fiestas de los cabildos religiosísimos y nobilísimos de esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba.
- f. [294]r.-[300]v.: Iglesia parroquial de san Juan.
- f. [301]r.-[302]v.: Iglesia de *Omnium Sanctorum*.
- f. [303]r.-[307]v.: S. Nicolás de la Villa.
- f. [308]r.-[312]v.: Iglesia de S. Miguel.
- f. [313]r.-[317]v.: Iglesia de Santo Domingo.
- F-[318]r.: S. Salvador
- f. [318]v.-[345]v.: Iglesia parroquial de San Pedro.
- *f. [346]r.- [348]v.: Cortijo que llaman de [...]
- f. [349-350]: En blanco
- *f. [351]r.-[352]v.: Casas junto al cementerio.
- f. [353]r.-[382]v.: Iglesia parroquial de San Pedro (continuación).

- f. [383]r.-[392]v.: Oficios en cada iglesia.
- f. [393]r.-[399]v.: Etimología del nombre Betis.
- f. [400]r.-[413]v.: Del río Betis.
- f. [414]r.-[416]v.: De cómo el río Guadalquivir fue navegable, crecientes del río Guadalquivir.
- f. [417]r.-[422]v.: Puente principal de Córdoba sobre el río Betis.
- f. [423]r.-[428]v.: Iglesia de San Andrés.
- f. [428]r.-[432]v.: Iglesia de santa Marina.
- f. [433]r.-[434]v.: Iglesia de san Lorenzo
- f. [435]r.-[440]v.: Iglesia de la Magdalena
- f. [441]r.-[449]v.: Iglesia de Santiago.
- f. [450]r.: Iglesia de san Nicolás de la Axerquía.

Loc.: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 13598 v. 2.

•••

Este manuscrito, como su propio nombre indica, supone la continuación del mss. 13598 v. 1 de la Biblioteca Nacional de España y, como el anterior, reúne un conjunto de apuntes y notas, entre las que, además, se incluye el retrato a carboncillo de Vaca de Alfaro (f. [2]r.).

2.3.5.2.7 *Aeternae memoriae [...] Epitaphium.*

Ms.; folio; [1] h.; autógrafo.

f. [1]r.: Epitafio de Enrique Vaca de Alfaro escrito en latín.

Ref. bibl.: Hernández Morejón, VI:13.

Loc.: Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, «Genealogía de Enrique Vaca de Alfaro», ms. 93, I, legajo 17, nº 122 de la Biblioteca Provincial de Córdoba.

•••

La familia de los Alfaro que se estableció en Córdoba en tiempo de los Reyes Católicos tuvo su enterramiento en la iglesia parroquial de Santa Marina, en una hornacina del muro del Evangelio. Sin embargo, aunque actualmente no se encuentra en este sitio señal de tal enterramiento, sí se conservan noticia de los epitafios que allí hubo.⁷⁸ Probablemente, Enrique Vaca de Alfaro debió sepultarse en este mismo enterramiento que perteneció a sus ancestros y para él compuso su propio epitafio en latín, aunque no sabemos si llegó a colocarse. Reproducimos el borrador manuscrito del epitafio en el apartado § III.2.2.2.

⁷⁸ Recogen estas noticias e inscripciones del enterramiento de los Alfaro en Córdoba: Juan Lucas del Pozo y Cáceres, «Apuntes de la vida de Vaca de Alfaro», ff. 387-390, en su *Colección de obras de este autor*, mss. 67 de la Biblioteca Provincial de Córdoba.

PARTE II

LIRA DE MELPÓMENE: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

1. Estudio de la *Lira de Melpómene*.

1.1. Historia textual

1.1.1 Descripción bibliográfica

LYRA DE | MELPOMENE | A CUYAS ARMONIOSAS VOZES | Y
DVLCS, AVNQUE FVNESTOS ECOS, | OYE ATENTO | EL DOCTOR
D. | HENRIQUE VACA DE ALFARO | LA TRAGICA
METAMORPHOSIS | DE ACTEON, | Y LA ESCRIBE. | [Filete] Con
licencia en CORDOBA, por Andres | Carrillo. Año de M. DC. LXVI.

8º; [68]h. ; A-B⁸, []², C-H⁸, []².

f. [1]r.: Portada

f. [1]v.: En blanco.

f. [2]r.: Encomienda de Aprobación de Antonio Soria en nombre del vicario general de Córdoba, el doctor Joseph Hurtado Roldán, firmada en Córdoba el día 31 de agosto de 1660.

f. [2]r.-v.: Aprobación del padre Joan Caballero dada en Córdoba el 4 de septiembre de 1660.

ff. [2]v.-[4]r.: Aprobación del padre Joseph de Vitoria y Dávila rubricada en Córdoba el 14 de septiembre de 1660.

f. [4]v.: Licencia del vicario general de Córdoba, Joseph Hurtado Roldán dada en Córdoba el 20 de septiembre de 1660.

f. [5]r.: Epigrama latino de fray Roque de San Elías al autor: «*En retegendas Acteon, atque Diana movere*».

f. [5]r.-v.: Epigrama latino del licenciado Matías de Güete al autor: «*Melpomene pulsans concordi pollice chordas*».

f. [6]r.: Soneto «de un amigo del autor» al autor: «No es fábula, ¡oh, Alfaro insigne!, cuanto».

f. [6]r.-v.: Décimas del jurisconsulto Francisco Durán de Torres al autor: «Hoy Alfaro tu memoria».

- f. [6]v.: Soneto de Tomás de los Ríos al autor: «Clío el pensar te dio más remontado».
- f. [7]r.: Soneto del notario del Santo Oficio y hermano de Enrique Vaca de Alfaro, Juan de Alfaro, al autor: «A Hipócrates, que fue el honor de Quíos».
- f. [7]r.-v.: Décimas del licenciado Juan Antonio Perea al autor: «Luciente sol español».
- ff. [7]v.-[8]r.: Décimas de Juan Antonio Zapata al autor: «Llegas, ¡oh, Enrique!, a mostrarte».
- f. [8]r.-v.: Soneto del licenciado Ignacio de Almagro al autor: «Enrique, de tu ingenio sin segundo».
- ff. [8]v.-[9]r.: Soneto del licenciado Andrés Jacinto del Águila al autor: «Esta de tu discurso alta fatiga».
- f. [9]r.-v.: Décimas de Baltasar de los Reyes al autor: «Enrique, español galeno».
- ff. [9]v.-[10]r.: Décimas del jurisconsulto Gonzalo de Suso y Castro en memoria del doctor Enrique Vaca de Alfaro, abuelo del autor: «Doctor Alfaro era sabio».
- f. [10]r.: Soneto del jurisconsulto Daniel Sayol al autor: «Lo acorde y concertado de tu lira».
- f. [10]v.: Décima del presbítero Juan Torralvo al autor: «Docto médico elegante»
- ff. [10]v.-[12]r.: Décima de Luis de Góngora al abuelo del autor que comienza: «Vences en talento cano» y décimas del catedrático de Lengua Griega, Juan Laso, glosando el poema de Góngora: «Enrique, en tus verdes años».
- ff. [12]r.-[13]v.: Romance paranomásico del licenciado Andrés Jacinto del Águila al autor: «Ya el poema de Acteón».
- ff. [14]r.-[16]r.: Romance de Enrique Vaca a Diego de Silva y Velázquez: «Don Diego Silva y Velázquez».
- f. [16]v.: Cita de Erasmo: «*Nil gratulo cum fidibus, nihil cum amaracino sui*».

- f. [17]: En blanco.
- f. [18]r.: Grabado en cobre con el retrato del autor, Enrique Vaca de Alfaro, realizado por el calcógrafo Juan Franco en el año 1664.
- f. [18]v.: En blanco.
- ff. [20]r.-[23]v.: El argumento de la fábula y su declaración y doctrina moral.
- ff. [24]r.-[41]v.: Texto de la obra: «El Acteón, poema trágico en liras».
- f. [42]r.: Portadilla de la segunda parte del libro: «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro».
- f. [42]v.: En blanco
- f. [43]r.: Epigrama latino del padre de Enrique Vaca de Alfaro, Francisco de Alfaro al autor: «*Gaudia magna mihi subeunt, charissime fili*».
- f. [43]v.: Décima de Baltasar de Artieda al autor: «Garganta dulce de concentos puros».
- ff. [44]r.: Texto de la segunda parte de la obra: sonetos y otros poemas de Enrique Vaca de Alfaro, muchos de ellos acompañados de anotaciones y comentarios en prosa.
- ff. [66]v.-[67]v.: Epístola en tercetos «de un amigo del autor» al autor: «Doctor Alfaro, grande amigo mío».
- f. [68]r.: Anotación con un listado de obras que tiene Enrique Vaca de Alfaro pendientes de imprimir.
- f. [68]v.: En blanco.
- f. [69]r.: Corrección de erratas.

Rep. bibl.: Hernández Morejón, vol. 6, p. 13; Nicolás Antonio, 564-565; Palau y Dulcet, 346576; Penney, p.573; PHEBO<<http://www.uco.es/phebo/es/registro/lira-de-melpómene-0>>; Ramírez Arellano, 2105; Salvá, 1013; Simón Díaz, *Impresos*: 1948;Valdenebro y Cisneros, 222.

Loc.: California, Bancroft Library, Berkeley, University of California, PQ6437.V15 L9 1666; Florencia, Biblioteca Nacional de Florencia, MAGL. 3.4.276 00000; Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12845 (*ex*: Carlos Ramírez de Arellano, Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Francisco Borja Pavón, Pascual de Gayangos); Nueva York, Hispanic Society of América, PQ 6437.VO3 L97 166 (*ex*: Vicente Salvá Pérez, Pedro Salvá y Mallén, Ricardo Heredia y Livermoore, Manuel Pérez de Guzmán, Archer Milton Huntington).

Reed.: Solo de poemas sueltos: el soneto «A un reloj» escrito por Enrique Vaca de Alfaro en *La Lira de Melpómene* se ha publicado en ediciones modernas como las siguientes: José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro: Barroco*, Madrid, Castalia, 1984, vol. 2, pp. 393-394; Manuel Jurado López y José Antonio Moreno Jurado (ed.), *Antología general de la poesía andaluza: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Padilla, 1990, vol. II, p. 703; Ramón Andrés (ed.), *Tiempo y caída*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol. 2, p. 579.

Asimismo, existe la edición moderna del soneto que comienza «De la fuerza del hado compelido», en Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902, vol. 1, p. 162.

El poema que Vaca de Alfaro dedica a Velázquez y que comienza «Don Diego Silva y Velázquez» se encuentra reproducido parcial o totalmente en las siguientes publicaciones: *Velázquez: homenaje en el tercer centenario de su muerte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, pp. 233-236; *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez*, Madrid, Ministerio de Educación, 1960, v. 2, pp. 36-39; Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 85-87; y en la revista *Caracola*, Málaga, 99 (1961), pp. 32-35

Por último, un fragmento del soneto «En elogio de D. Luis de Góngora y Argote, príncipe de los poetas líricos de España» y el comentario que sigue al poema se encuentran recogidos en: Bartolomé José Gallardo *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D.M.R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889, vol. 4, pp. 1210-1211; y en M^a José Osuna Cabezas, «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon: la poesía del barroco tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, pp. 41-58.

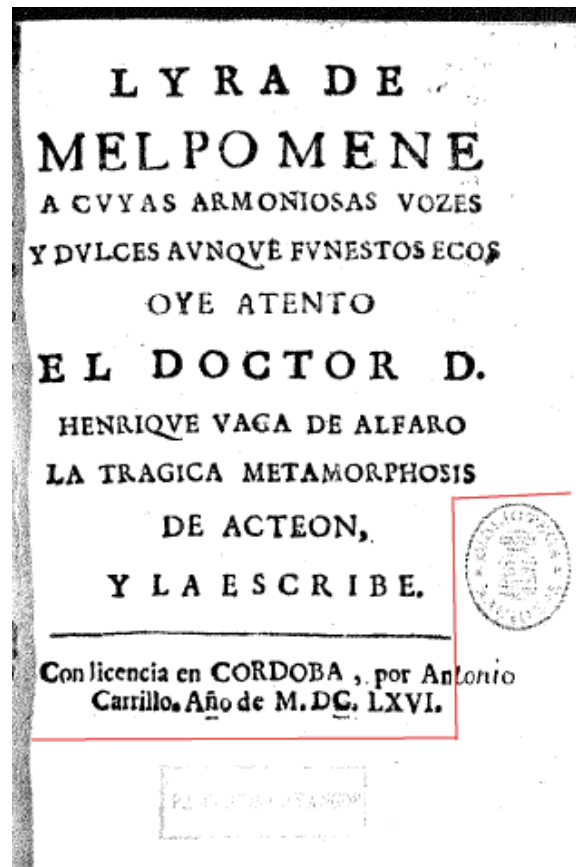
1.1.2 Análisis de los ejemplares

A continuación, describimos los cuatro ejemplares conocidos de la *Lira de Melpómene* y estudiamos sus características, así como los *ex libris* y marginalia que contienen y nos aportan información sobre su historia textual.

1.1.2.1 Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12845.

El ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Biblioteca Nacional de España se encuentra encuadernado en pergamino, conserva todos sus cuadernillos e incluye el retrato del autor en el cuarto de pliego sin signatura que sigue al cuadernillo B. Se trata de un ejemplar que muestra signos de manipulación en la portada, así como marcas de lectura y pertenencia.

Las señas de propiedad están presentes ya desde la portada, donde aparece estampado el sello de la Biblioteca Nacional de España y, en la parte inferior, el de Pascual de Gayangos como puede verse (o, al menos, intuirse) en la siguiente imagen:



La línea roja marca la zona cercenada de la portada. Su restauración posterior presenta un papel distinto al original. En él, unas letras manuscritas completan erróneamente el nombre del impresor de la obra. La mano encargada de esta labor, probablemente, la del restaurador, confunde al impresor, al identificarlo con «Antonio» en lugar de con «Andrés».

En el reverso de la portada nos encontramos con dos marcas de pertenencia. Si atendemos al orden en el que aparecen, la primera es manuscrita y en ella se lee: «Del lic. Ramírez de las Casas Deza, médico de Córdoba». La segunda marca es un sello que pertenece a la Biblioteca de Francisco de Borja Pavón. En su extremo inferior izquierdo tiene escrito a lápiz muy débil «1850».



Por último, en el recto del folio sin signatura que precede al grabado con el retrato del autor de la obra, se halla, dibujado a pluma, el escudo nobiliario del linaje de los Ramírez de Arellano, conformado por un blasón de gules y tres flores de lis dispuestas creando un triangulo invertido acompañado de una leyenda que dice: «Ramírez de Arellano. Año 1834»; y, al pie, el verso 462 del libro I de la *Eneida* de Virgilio («*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*») también manuscrito.



Si ordenamos cronológicamente los *ex libris*, encontramos que el primero de ellos es el de Ramírez de Arellano, fechado en 1834. Conocido el apellido del propietario, dar con el nombre del mismo es una empresa arriesgada, en la que, no obstante, queremos embarcarnos.

La familia de los Ramírez de Arellano acogió destacados políticos e intelectuales del siglo XIX. El iniciador de la saga fue Antonio Ramírez de Arellano y Baena (Lucena, 13 de marzo de 1792 - Córdoba, 1 de septiembre de 1867), quien contrajo matrimonio con Josefa Gutiérrez de Salamanca (Aguilar de la Frontera, 1794 - Córdoba, 1851), y de esa unión nacieron: Carlos (Aguilar de la Frontera, 1814 - Granada, 1874); Manuel (Aguilar de la Frontera, 1816 - ¿?), Feliciano (Cádiz, 1826 - Córdoba, 1896) y Teodomiro (Cádiz, 1828 - Córdoba, 1909). De entre ellos, quien alcanzó mayor protagonismo en la vida pública cordobesa fue el primogénito, Carlos

Ramírez de Arellano. A él atribuimos el *ex libris* del ejemplar que estudiamos, pues fue propietario, ya desde su juventud, de una biblioteca con un total de 321 volúmenes sobre literatura, que fue incrementando con el paso del tiempo.¹ Por la fecha de este *ex libris*, 1834, año en que comienza la desamortización de Mendizábal y en la que, como sabemos, fueron confiscados numerosos bienes eclesiásticos, tales como libros, podemos trazar la siguiente hipótesis: este ejemplar pudo pertenecer a algún convento o biblioteca parroquial de Córdoba, que lo marcó con su *ex libris* en la portada; posteriormente, pasaría a manos de quien, para venderlo, eliminó la parte de la portada en la que este se encontraba y la restauró, añadiéndole el papel que le cortó y completando erróneamente el nombre del impresor; y por último, llegó a Carlos Ramírez de Arellano, quien dibujó en el interior su escudo de armas y escribió su apellido seguido del año en el que pasó a su propiedad.

De la biblioteca así como de las obras de Carlos Ramírez de Arellano se serviría su sobrino, el bibliógrafo Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, quien inspirado, posiblemente, en el manuscrito inédito y, actualmente desaparecido, del *Catálogo biográfico de los escritores naturales de la provincia y obispado de Córdoba posteriores a la conquista de dicha ciudad por san Fernando* que Carlos Ramírez de Arellano presentó entre 1850 y 1851 a la Real Academia de Córdoba, escribió y publicó su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*.² Resaltamos este hecho porque este texto copia en su totalidad el de los *Varones ilustres de Córdoba* de Vaca de Alfaro, tal y como menciona el autor en el prólogo del

¹ Francisco Miguel Espino Jiménez, «Políticos intelectuales del siglo XIX. La familia Ramírez de Arellano», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades de Córdoba*, 8 (2002), pp. 32-54, p. 38.

² Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1922.

mismo;³ lo cual denota un marcado interés por parte de estos intelectuales hacia la producción escrita del autor de la *Lira de Melpómene*.

No obstante, si esta obra estuvo en los anaqueles de la biblioteca de Carlos Ramírez de Arellano, no lo fue por mucho tiempo, ya que su sobrino, Rafael Ramírez de Arellano, cuando la cataloga en su *Ensayo* no la sitúa en su biblioteca y copia la descripción que de esta obra hace su «excelente amigo», José María Valdenebro y Cisneros.⁴ Por tanto, este ejemplar tuvo que mudar de lugar y de propietario; y tal vez lo hiciera en vida del propio Carlos Ramírez de Arellano y hasta puede que fuese él mismo quien lo propiciara. Como sabemos, era muy habitual el intercambio de libros entre los intelectuales del siglo XIX, por lo que no puede extrañarnos que Carlos Ramírez de Arellano intercambiara este ejemplar de Vaca de Alfaro con cualquiera de sus contemporáneos. Pero, lejos de dejar esta incógnita abierta, gracias a los *ex libris* que el ejemplar presenta, podemos aventurarnos a identificar al siguiente poseedor de la misma: el médico Luis María Ramírez de la Casas-Deza (Córdoba, 26 de junio de 1802 - 5 de mayo de 1874), el encargado de inventariar los fondos de la Biblioteca Pública Provincial de Córdoba cuando se creó, el 12 de julio de 1842, mayoritariamente con los fondos pertenecientes a los conventos, monasterios e iglesias desamortizados durante los años 1834 a 1837. Carlos Ramírez de Arellano y Ramírez de las Casas-

³ *Ibidem*, p. 8: «antes que yo, en Córdoba, se había hecho muy poco en esta clase de trabajos, pudiéndose decir que todo queda reducido a los apuntes recopilados por el doctor Enrique Vaca de Alfaro y a los de mi tío don Carlos Ramírez de Arellano. La obra de Vaca es meritísima porque, adelantándose a su siglo, copia las portadas enteras y trae muchísimos pormenores bibliográficos que omitía siempre don Nicolás Antonio y algunos otros; así es que lo de Vaca lo he aprovechado todo»

⁴ En estos términos habla Rafael Ramírez de Arellano del bibliógrafo José María Valdenebro y Cisneros (1861-1925) a propósito de una copia de los *Varones ilustres* de Vaca de Alfaro que Valdenebro regala a Ramírez de Arellano. *Vid.* Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo...*, cit., p. 680.

Deza mantuvieron relación como lo prueba la pertenencia de ambos a la Real Academia de Córdoba durante los primeros años de esta, en la que Carlos Ramírez ostentó el cargo de director;⁵ así como la correspondencia epistolar que existió entre ambos y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.⁶

El interés de Ramírez de las Casas por Vaca de Alfaro y sus obras puede arrancar de su profesor de Latinidad, José Mariano Moreno Bejarano (Córdoba, 4 de julio de 1764 - Córdoba, 20 de octubre de 1833), quien en una carta dirigida a su pupilo en 1828 se excusa por no haber podido seguir su «proyecto» y lamenta la falta de atención prestada a Vaca de Alfaro por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana*:

Mi estimado discípulo [...] Esto todo ha causado que no haya, aún con mucho trabajo mío, seguido el proyecto en el que ya tendría usted completos muchos artículos, especialmente de [...] Enrique Vaca de Alfaro (cordobés, célebre médico, humanista y poeta, y de quien con indignación leo cuatro o seis líneas en don Nicolás Antonio, siendo así que fuera de Vaca de Alfaro, un varón inmortal) [...].⁷

En el margen derecho de la carta, José Mariano Moreno se refiere de nuevo a Vaca de Alfaro en estos términos:

Digo que leí con enfado e indignación en esta *Bibliotheca Hispana* de don Nicolás Antonio el artículo que del doctor don Enrique Vaca de Alfaro expresó en cuatro o cinco líneas, siendo así que fue célebre médico, humanista famoso, y buen poeta; de que he leído cosas muy buenas e impresas, y mi enfado es que nada de esto creo prudentemente se le ocultó al bibliotecario don Nicolás Antonio y se contentó solo con decir que fue médico cordobés, y muy poco más [¿dijo?], cuando yo creía que

⁵ Vid. Teodormiro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba*, Córdoba, Imp. Rafael Arroyo, 1873, tomo I, p. 252.

⁶ *Carta de Carlos Ramírez de Arellano a Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, Madrid, 21 de abril de 1856, Mss/12973/39 de la Biblioteca Nacional de España y *Cartas de y a Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, Ms. 12973 de la Biblioteca Nacional de España.

⁷ *Carta de José Mariano Moreno a Luis María Ramírez de las Casas-Deza en Córdoba*, 26 de agosto de 1828, Mss. 12973/16:11 de la Biblioteca Nacional de España.

haría un artículo digno de un varón inmortal, pero para nada me hace falta, pues tengo mil recursos de donde formarlos condigno a sus méritos.

De las palabras de Moreno Bejarano se deduce que el «proyecto» que Ramírez de las Casas traía entre manos era la reunión de varios «artículos» sobre varones ilustres, como Enrique Vaca. Algunos de estos artículos tuvo a bien publicarlos, como el dedicado a Vaca de Alfaro y su tío Bernardo de Cabrera, editado en el *Semanario pintoresco español*,⁸ y otros quedaron manuscritos y se conservan en la Biblioteca Provincial de Córdoba.⁹

Por influencia o no de Moreno Bejarano, lo que queda hasta ahora patente es el interés de Ramírez de las Casas por Vaca y el hecho de que, por mediación o no de Carlos Ramírez de Arellano, consiguió hacerse con el ejemplar que pudo pertenecerle. No en vano, menciona Rafael Ramírez de Arellano: «a manos del señor Ramírez Casas-Deza vinieron, no sabemos por donde, muchos autógrafos del Dr. Vaca de Alfaro».¹⁰

De ser propiedad del médico Ramírez de las Casas pasaría a serlo del farmacéutico e intelectual cordobés Francisco Borja Pavón (Córdoba, 10 de octubre de 1814-21 de septiembre de 1904), miembro también de la Real Academia de Córdoba, quien pudo obtener este ejemplar en 1850, tal y como figura a lápiz en el *ex libris* con su nombre inserto en el ejemplar. Borja Pavón habla así de su estimado Luis María Ramírez de las Casas-Deza en los *Apuntes necrológicos* que le dedica a su muerte:

Muchos son los trabajos y servicios que tiene prestados, ya en la asistencia médica de algunas poblaciones en tiempos de epidemia, ya en juntas o comisiones administrativas, como son las de Instrucción primaria y de Estadística; en el

⁸ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», *Semanario pintoresco español*, n.º 45 (1841), pp. 357-358.

⁹ Entre ellos se encuentra la *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, Biblioteca Provincial de Córdoba, ms. 93, que aborda la biografía de Enrique Vaca de Alfaro en su segundo cuadernillo titulado: «La familia Alfaro».

¹⁰ Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo...*, cit., p. 323.

Ayuntamiento, a que perteneció alguna vez como síndico; en la antigua *Comisión artística*, donde contribuyó a la formación de la Biblioteca y del Museo; y en el desempeño de encargos especiales, señaladamente en aquellos en que podían utilizarse las muchas noticias históricas y datos variados que su diligencia supo allegar.¹¹

Atestigua el estrecho vínculo que había entre ambos intelectuales las cartas que Francisco Pavón dirige a Luis María Ramírez y que se conservan en la Biblioteca Nacional de España.¹² Francisco de Borja Pavón, cronista de la provincia de Córdoba desde 1887 e hijo predilecto de la misma ciudad de Córdoba desde 1891, amasó una biblioteca compuesta por más de 3.500 volúmenes. Si entre ellos Borja Pavón pudo contar con el ejemplar de la *Lira de Melpómene* que previamente perteneció a Ramírez de Arellano, muy probablemente se lo debió a su compañero Ramírez de las Casas-Deza.

La importante biblioteca de Borja Pavón, sin embargo, no se mantuvo intacta ni durante su vida ni al cabo de ella. Así, en el inventario *post mortem* de su biblioteca, impreso con el título *Catálogo de libros que forman la biblioteca que perteneció al ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba*,¹³ no encontramos ni rastro de la *Lira de Melpómene* ni de ninguna otra obra de Vaca de Alfaro. Como sabemos, parte de su biblioteca fue donada a la Biblioteca Provincial de Córdoba.¹⁴ Sin embargo, no es este el motivo que explica la ausencia de la *Lira de Melpómene* en el *Catálogo*, ya que tampoco existe un ejemplar de la *Lira* en la Biblioteca Provincial de Córdoba. Lo que explica esta

¹¹ Francisco de Borja Pavón y López, *D. Luis María Ramírez de las Casas-Deza: apuntes necrológicos que leyó en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba...*, Córdoba, Imprenta del Diario Córdoba, 1874, p. 7.

¹² *Vid. Carta de Francisco Pavón a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Madrid, noviembre de 1835*, Mss. 12973/30 de la Biblioteca Nacional Española.

¹³ *Catálogo de libros que forman la biblioteca que perteneció al ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba*, Córdoba, Imprenta «La Bandera Española», 1908.

¹⁴ *Vid. Antonio Flores Muñoz, Catálogo de incunables e impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1986, pp. 10-11.

ausencia es el *ex libris* que podemos encontrar en la extremo inferior de la portada y que reza: Pascual de Gayangos. Las visitas continuas de Pascual de Gayangos (Sevilla, 21 de junio de 1809 - Londres, 5 de octubre de 1897) a Córdoba y la extensa correspondencia epistolar entre este con Ramírez de las Casas-Deza y con Borja Pavón lo dilucida. Así describe Casas-Deza a Gayangos en una de las visitas que este hizo a Córdoba, a la vuelta de su viaje africano en el verano de 1848:

Por el mes de agosto, pasó por esta el célebre orientalista D. Pascual Gayangos, que me traía una carta de recomendación de D. Valentín Cardera, pero llegó la diligencia a hora tan inoportuna que no pudo verme y me escribió desde Sevilla diciéndome que nos veríamos a la vuelta de su viaje. En efecto, por octubre o noviembre, recibí un aviso del parador de la diligencia en que se me avisaba que había llegado un caballero que quería verme. Fui allá y me encontré a un señor de regular estatura y medianas carnes, el rostro redondo y blanco, los ojos más bien grandes que pequeños y como un poco amortiguados, bastante calvo y con bigote, y no recuerdo si también barba, que vestía un jaique africano de una tela de lana gruesa y de color claro y con capucha, que tenía echada y parecía un moro pintiparado: era D. Pascual Gayangos. Nos saludamos muy afectuosamente y me comunicó que venía de hacer un viaje por Berbería donde había adquirido varios escritos y objetos curiosos de que me mostró algunos.¹⁵

En las cartas que intercambian Borja Pavón con Gayangos se hace más que evidente el intercambio de libros entre ambos ya que podemos encontrar en ellas una «lista y recibo de libros».¹⁶ En la valiosísima correspondencia que mantienen se ve, con claridad, como estos eruditos se intercambiaban con frecuencia material bibliográfico y numismático. En estas cartas se atestigua como Borja ponía cuidado en enviarle a Gayangos solo «libros duplicados» y como Gayangos habla también de que algunos de ellos son «libros incompletos o estropeados». Lo cierto es que, como señala Manuel Carrión

¹⁵ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Biografía y memorias especialmente literarias de don Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, prólogo de J.M. Cuenca Toribio, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, 1977, p. 135.

¹⁶ *Cartas de Pascual Gayangos a D. Francisco de Borja Pavón, cronista que fue de Córdoba, y minutas o copias autógrafas de muchas de las dirigidas por él. Incluye listas y recibos de libros*, Mss./ 19599 de la Biblioteca Nacional Española.

Gutiez, «Gayangos puso cerco sin duda a los libros de la Biblioteca Pública de Córdoba [...] Es indudable que Gayangos, no sin trabajo, consiguió cambiar libros antiguos por modernos y necesarios en una biblioteca pública». ¹⁷ Fitzmaurice-Kelly en la necrológica que le dedica a Pascual Gayangos en 1897 tiene buen cuidado en resaltar la condición de bibliófilo de este. Así menciona:

Pero [Gayangos] tuvo un insuperable instinto para la adquisición de rarezas bibliográficas y su pasión predominante fue la de coleccionista. El hecho de que una obra determinada fuera escasa le inclinó a veces a sobrevalorar su importancia literaria y a cantar sus alabanzas un poco por encima de lo debido. ¹⁸

Quizás fuese el escaso número de ejemplares existentes o conocidos de la *Lira de Melpómene* lo que le llevó a desear poseerla y, por ello, no dudó en solicitar esta obra a Borja Pavón, como puede deducirse de la lectura de la siguiente carta, fechada el 31 de marzo de 1879:

Tengo grande empeño en adquirir, si es posible, un ejemplar de la *Proposición quirúrgica* de Enrique Vaca de Alfaro, Sevilla, 1618, 4^o y de su *Lira de Melpómene* Córdoba, 1666, 8^o, con retrato. Ambos los necesito para un trabajo que traigo entre manos. Este último, recuerdo, le tiene V. en su librería y, aunque la última vez que pasé por Córdoba, me le ofreció V. generosamente y yo no acepté porque primeramente no quería privarle a V. entonces de cosa que le era grato tener, y lo segundo, por no saber qué darle a V. en cambio. ¹⁹

La carta en conjunto es muy reveladora de las relaciones entre Pavón y Gayangos. No tenemos noticia de que este último realizara ningún «trabajo» sobre el Enrique Vaca de Alfaro autor de la *Proposición quirúrgica*, ni sobre el nieto de este, el Enrique Vaca de Alfaro autor de la *Lira de Melpómene*, a los cuales confunde. Por lo que puede que esta fuera, únicamente, la excusa empleada por Gayangos para conseguir ambas obras. Sabemos que finalmente

¹⁷ Manuel Carrión Gutiez, «D. Pascual de Gayangos y los libros», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 8 (1985), p. 10.

¹⁸ James Fitzmaurice-Kelly, «Chroniques», *Revue Hispanique*, 12 (1897), pp. 337-341.

¹⁹ *Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón*, 31 de marzo de 1879, Biblioteca Nacional de España, ms. 19599, f. 182r.

esta carta consiguió su propósito y el sevillano se hizo con la *Lira de Melpómene*, aunque desconocemos a cambio de qué. Pascual de Gayangos que, por entonces, estaba en Madrid envió a un amigo a por el libro a Córdoba, como sabemos por la carta de 4 de mayo de 1879:

Sr. D. Francisco de B. Pavón:

Mi muy estimado amigo: El Sr. marqués de los Castellones tiene encargo de su primo, don Fernando Fernández de Velasco, mi amigo, de pasarse por su casa y recoger la *Lira de Melpómene* con que V. me brinda por segunda vez. No tengo hoy, día de elecciones, y, además, de recepciones académicas que habré de presidir, tiempo más que para dar a V. gracias por su seria atención y rogarle mande como guste a su af[ectisí]mo amigo y servidor, Q. B. L. M., Pascual de Gayangos.²⁰

Pero Gayangos no solo se esmeró en reunir una de las más importantes bibliotecas de su tiempo, sino que también se preocupó de no dispersarla. De ahí que vendiera en vida su colección de libros orientales a la Real Academia de la Historia²¹ y que poco años después de su fallecimiento, sus herederos decidieran también vender su biblioteca, formada por 1.315 cuerpos de libros y legajos y unos 22.000 volúmenes impresos a la Biblioteca Nacional de España.²² En este lugar se encuentra hoy en día el ejemplar, también marcado con el *ex libris* de la institución en la derecha de su portada. La Biblioteca Nacional es, pues, por ahora, el último puerto en el que para este ejemplar que ha recorrido toda una travesía por distintas bibliotecas, viendo como en sus folios cada vez tenían mayor presencia las huellas de sus distintos poseedores.

²⁰ *Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón, 4 de mayo de 1879*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 19599, f. 185r.

²¹ La colección de libros orientales de Pascual de Gayangos fue comprado por Real Decreto de 22 de noviembre de 1895.

²² La biblioteca de Pascual de Gayangos fue comprada en 400.000 pesetas por Real Decreto de 10 de marzo de 1900. *Vid. Informe emitido por la comisión nombrada por las Reales Academias Española y de la Historia sobre la conveniencia de la adquisición por el Estado de la biblioteca de D. Pascual Gayangos y tasación de la misma*, Madrid, Fortanet, 1899.

En cuanto a los marginalia presentes en este ejemplar, todos ellos pueden identificarse como marcas de lectura o correcciones. Hallamos enmiendas al texto: en el f. G6r., donde «refiere» pasar a ser «referiré»; en el f. C1v., donde se añade un signo de interrogación tras la palabra «Diana» y tras la palabra «sueño»; y en el f. E8r., donde se inserta un signo de interrogación tras la palabra «bueno». Estas enmiendas al texto se repiten en el ejemplar de la *Hispanic Society*. En lo que respecta a las marcas de lectura, hallamos dos glosas con la misma letra en el f. F8r., a propósito de la versión castellana que Enrique Vaca hace del epigrama 54 de Marcial que dice: «Bermejo y negro de rostro,/ cojo también, siendo tuerto/ eres Zoilo: entre tanto/ malo, ¿tienes algo bueno?». La primera la encontramos en el margen derecho del folio, encuadrada entre dos líneas verticales y dice lo siguiente: «A los que tienen el pelo bermejo que vulgarmente llamamos pelos de Judas, llamados así en Extremadura». La segunda está al final del folio y menciona: «Tuerto y cojo eres [...] /jaro y la cara morena[...] / si tu hicieras cosa buena,/ ella la [...] en la frente». Al final de esta se escribe: «Gallardo [...] J.» Por medio de esta firma y la alusión que hace a Extremadura en la primera glosa, podemos identificar al autor de ambos marginalia: Bartolomé José Gallardo (Badajoz, 13 de agosto de 1776 - Alicante, 14 de septiembre de 1852). El afamado bibliógrafo tuvo la oportunidad de conocer la *Lira de Melpómene*, como nos consta por la descripción que de ella hace en su *Ensayo*, cols. 1210-1211. Sin embargo, tal vez nunca llegó a poseer ningún ejemplar en su biblioteca, y se sirvió de este para realizar la descripción que de la obra podemos leer en su *Ensayo*. Gallardo frecuentaba la Biblioteca Capitulada de Córdoba por el tiempo en el que Ramírez de las Casas la custodiaba, como él mismo atestigua en su *Biografía y memorias*, donde nos relata como el erudito se las ingeniaba para estar a solas en la biblioteca, pues: «de encerraban [a Gallardo] en ella [en la biblioteca] a las ocho de la mañana y salía a las dos de la tarde».²³

²³ Luis María Ramírez de las Casas-Deza, *Biografía y memorias...*, cit., pp. 113-114.

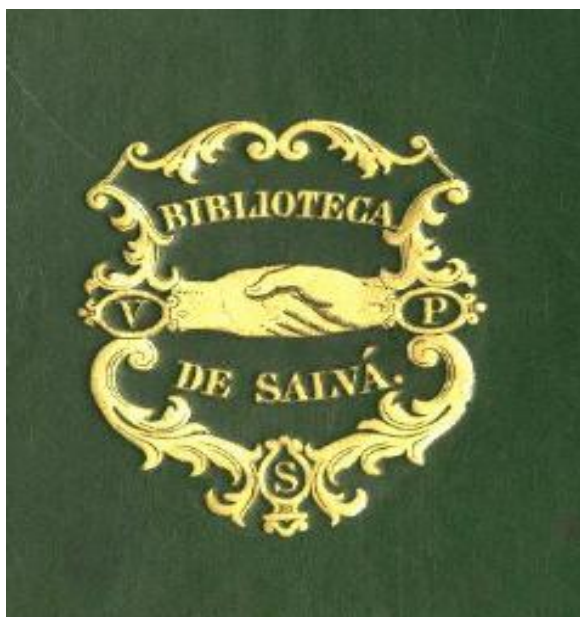
Por último, aparecen en la última parte de la obra, una serie de glosas en latín valorando la calidad de las traducciones y versiones que Enrique Vaca realiza. Así, en el f. F4v., tras el soneto que versiona el epigrama 43 de Ausonio y que comienza: «De la fuerza del hado compelido», se localiza una glosa manuscrita en latín que dice: «*Non potest haec versio/ illo modo sustineri, quippe quae mente(m) n(on) assequit(ur), imo corrumpit*» (No puede mantenerse esta versión de aquella manera, puesto que no sigue la idea del poeta, es más, la tergiversa); en el f. E8r., junto a la traducción del epigrama 107 de Marcial, se encuentra otra glosa latina que dice: «*opt.º*»; y en el mismo folio, al margen de la traducción del epigrama 54 de Marcial se lee: «*inepte*». Podríamos atribuir estas glosas a Menéndez Pelayo (Santander, 3 de noviembre de 1856 - 19 de mayo de 1912), si tenemos en cuenta que, en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, recoge y evalúa algunas de las versiones al castellano de versos latinos que Enrique Vaca realizó en la *Lira de Melpómene*. En concreto, del soneto «De la fuerza del hado compelido» afirma: «El epigrama de Ausonio está mal entendido en esta pésima versión. El poeta latino habla de dos personas distintas: el que iba a ahorcarse y encontró el tesoro y el que había escondido el tesoro y se ahorcó desesperado por no encontrarle. Toda la gracia del epigrama consiste en este contraste. ¿Dónde tendría los ojos el Dr. Vaca de Alfaro? Si su cirugía valía lo que sus humanidades, ¡infelices de sus clientes!».²⁴ No obstante, proponemos esto únicamente como conjetura.

1.1.2.2 Nueva York, *Hispanic Society of América*, PQ 6437.VO3 L97 166.

El ejemplar de la *Hispanic Society of America* mantiene todos sus cuadernillos y folios, incluido el doble cuarto de pliego con el retrato inserto,

²⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902, v.1, p.168.

al igual que el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España. La tinta define perfectamente los tipos de este impreso, que muestra un estado de conservación óptimo. Tiene una encuadernación de aspecto lujoso, en pasta valenciana de color verde y sobre su cubierta delantera resaltan en letras doradas el *ex libris* de Vicente Salvá y Peréz.



En el reverso de la tapa frontal se encuentran tres *ex libris*: el primero de ellos pertenece a la *Hispanic Society of America*, el siguiente a Ricardo de Heredia y el último al marqués de Jerez de los Caballeros.



Por orden cronológico, el primer poseedor de este ejemplar que quiso marcarlo con su *ex libris* fue Vicente Salvá Pérez (Valencia, 10 de noviembre de 1786-París, 5 de mayo de 1849), gramático, bibliógrafo, librero y editor español. Su hijo, Pedro Salvá y Mallén (1811-1870), atestigua que esta obra estuvo en la biblioteca de su padre, al incluirla en su *Catálogo de la biblioteca Salvá*.²⁵ Sin embargo, la biblioteca que con tanto esmero reunió y que continuó su hijo, considerada una de las mejores del momento, no solo por la rareza de las ediciones y el número de volúmenes (más de 4.000, todos ellos muy escogidos y cotizados por los bibliófilos), sino también por sus lujosas encuadernaciones, la adquirió tres años después de su muerte, en 1873, Ricardo Heredia y Livermoore (1831-1896). Entre los libros de Salvá se encontraba este ejemplar de la *Lira de Melpómene* de Vaca de Alfaro, al que

²⁵ Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orgam, 1872, vol.1, p. 340, nº. 1013.

Ricardo Heredia marcó con su *ex libris*, colocándolo en el centro del reverso de la tapa delantera del impreso. Heredia, hijo de un rico industrial malagueño, fue un bibliófilo, políglota y erudito a quien Alfonso XII le dio el título nobiliario de I conde de Benahavís. Consiguió reunir una gran biblioteca con volúmenes de notable antigüedad, pues a la biblioteca de Salvá se suman otros tantos ejemplares procedentes del marqués de Astorga, Juan Antonio Ramírez, Brunet, el marqués de Morante, etc. El gobierno de España pretendió comprar esta biblioteca, llamada «Biblioteca Benahavís», para lo cual se aprobó la correspondiente partida presupuestaria, pero finalmente no se llegó a materializar la compra y fue subastada en París entre los años 1891 al 1894, dispersándose por todo el mundo sus más de 8.000 libros.²⁶ Buena parte de ellos fueron adquiridos por las principales bibliotecas públicas europeas, mientras que otros tantos pasaron al ámbito del comercio de los libros antiguos. El ejemplar de la *Lira de Melpómene* que estudiamos tuvo la suerte de caer en manos de Manuel Pérez de Guzmán (1852-1929), marqués de Jerez los Caballeros, quien en 1892 asistió a la subasta de la biblioteca de Heredia y compró casi doscientos libros, casi todos de poesía.²⁷

Desde París volvió a Andalucía bajo el brazo del marqués de Jerez de

²⁶ Vid. *Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis*, Paris, É. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891-1894.

²⁷ Vid. La noticia figura en una carta del marqués de Jerez de los Caballeros a Marcelino Menéndez y Pelayo del 1 de mayo de 1892, citada por Antonio Rodríguez Moñino, «El marqués de Jerez de los Caballeros», en *Catálogo de los manuscritos poéticos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Moñino, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1966, tomo 3, p. 119, donde menciona: «unos [libros] han salido baratos, pocos, algunos regulares, y la mayor parte a precios elevadísimos».

los Caballeros²⁸ el ejemplar que analizamos de la *Lira de Melpómene*, aunque en esta ocasión su destino no era Córdoba, sino Sevilla, lugar donde se encontraba la biblioteca del marqués,²⁹ y en el que este ejemplar reposaría después de su aventura, no sin antes ser marcado con el *ex libris* de Manuel Pérez de Guzmán en la parte inferior del reverso de la cubierta delantera, justo debajo del *ex libris* de Ricardo Heredia. Una vez en Sevilla, su suerte lo llevaría diez años después a otro continente, a América, y en concreto, a la Hispanic Society of America de Nueva York, donde se encuentra actualmente,³⁰ tras la adquisición que Archer Milton Huntington hizo en 1902 de toda la biblioteca del marqués, lo que explica el último *ex libris* de la obra que se encuentra en la parte superior del reverso de la encuadernación delantera, justo sobre el *ex libris* de Ricardo Heredia. Antes de que esto se produjera, no obstante, tuvo ocasión de consultar este ejemplar en la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros el bibliógrafo sevillano José María Valdenebro y Cisneros.³¹

En cuanto a los marginalia de este ejemplar, los únicos que tiene son los referidos a la adición o enmienda que presenta también el de la Biblioteca Nacional de España.

1.1.2.3 Florencia, Biblioteca Nacional Central de Florencia, MAGL. 3.4.276 00000.

²⁸ John O'Neill, «Don Manuel Pérez de Guzmán, marqués de Jerez de los Caballeros, bibliófilo y académico», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 37 (2009), pp. 331-344, p. 331.

²⁹ *Vid. Catálogo de la biblioteca de Manuel Pérez de Guzmán y Boza, marqués de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, [s.t.], 1899.

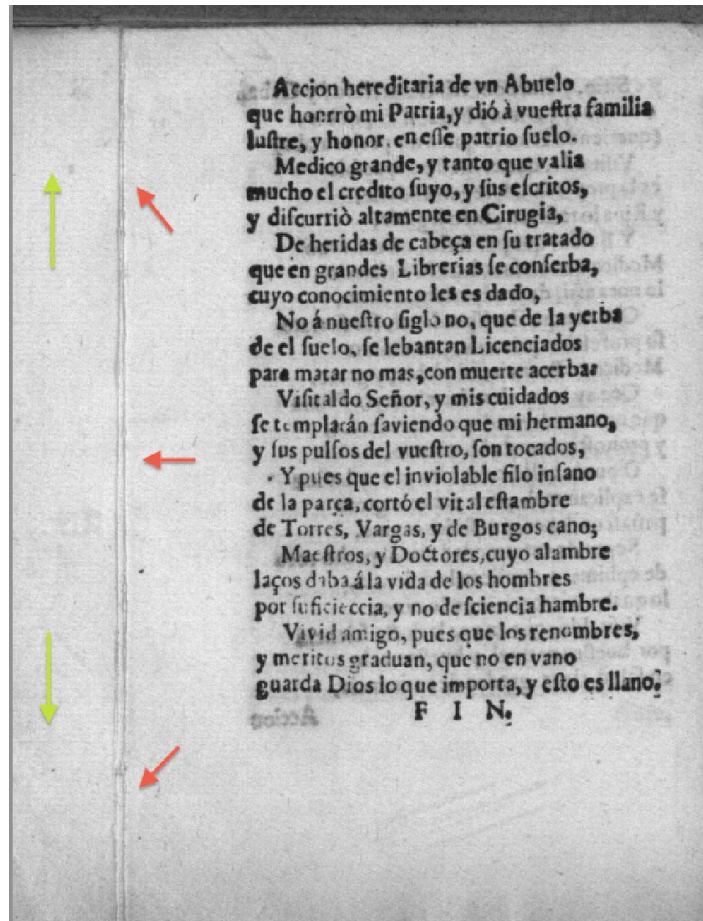
³⁰ *Vid. Clara Louise Penney, Printed books, 1468-1700 in the Hispanic Society. A listing*, New York, Hispanic Society, 1965.

³¹ José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, pp. 146-147.

En este caso nos encontramos con un ejemplar de la *Lira de Melpómene* que se encuentra inserto en un volumen facticio encuadernado en pergamino con otras dos obras de Vaca de Alfaro: un doble pliego en cuarto titulado *Rabbi Moysis cordubensis vita*, Córdoba: [s.t], 1663, y un pliego en folio con poesía mural dedicado *Al primero asunto del certamen poético que el excelentísimo príncipe, marqués de Priego...* fechado en Montilla el 26 de agosto de 1661. Ambas obras son rarísimas. La primera de ellas, mencionada por el autor en su catálogo de los *Varones ilustres de Córdoba*, se daba por pérdida; y de la segunda, ejemplo de poesía mural, no se tenía noticia hasta el presente momento. Lo insólito de ambas obras ha hecho pensar al personal bibliotecario de las «*Sale di consultazione- Consultazione del materiale antico e speciale*», dirigido por la señora Antonella Lumini, que podrían tratarse de adquisiciones propias de un coleccionista de la talla de Antonio Magliabecchi, quien sentó las bases para la fundación en 1714 de la Biblioteca Nacional Central de Florencia al legar, tras su muerte, su colección completa de libros, que abarca aproximadamente 30.000 volúmenes, a la ciudad de Florencia, siempre y cuando fueran de dominio público.³² Como sabemos, este bibliotecario regio nunca salió de Florencia, por lo que no pudo ir a Córdoba a alcanzar estos impresos; sin embargo conocía a la perfección todas las bibliotecas, únicamente por la correspondencia que mantenía con sus colegas bibliotecarios. Quizás en alguna de las misivas que intercambiaba con bibliófilos y libreros de todo el mundo, le llegaron estos ejemplares o algunos de ellos.

³² Hasta el 17 de julio de 2014 el personal bibliotecario de la Biblioteca Nacional Central de Florencia, desconocía la existencia de estas obras que se encuentran anejas a la *Lira de Melpómene*. Cuando hallé los impresos, informé y pregunté por su posible procedencia a los bibliotecarios, quienes manifestaron que podían haber llegado de manos del coleccionista Antonio Magliabecchi.

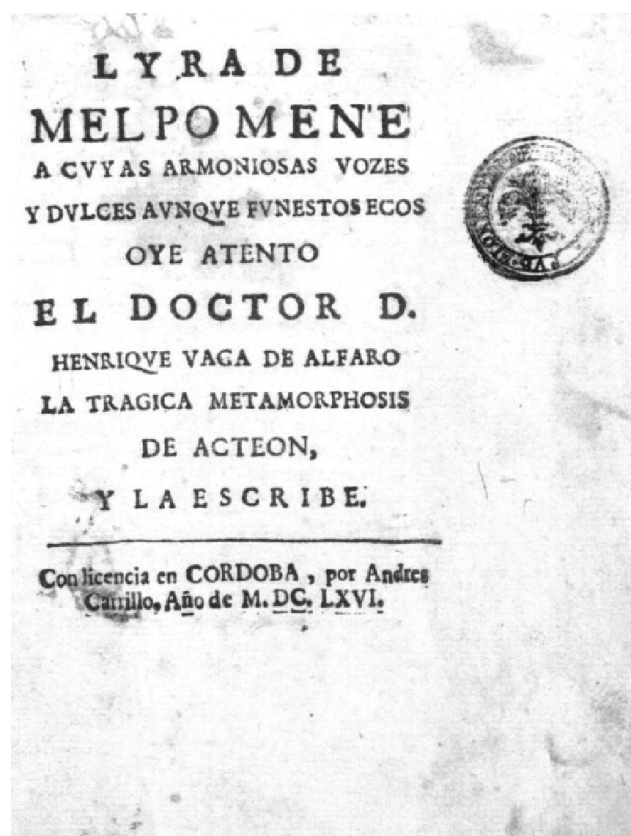
En lo que respecta a la *Lira de Melpómene* nos encontramos con un ejemplar que presenta las dos siguientes características. En primer lugar, se encuentran incompleto, pues le faltan el doble cuarto de pliego sin signatura que tienen inserto tanto el ejemplar la Biblioteca Nacional de España como el de la *Hispanic Society* tras el cuadernillo B y el F. Esto conlleva la ausencia en el ejemplar: del grabado con el retrato de Vaca de Alfaro; la «Anotación»; y la «Corrección de erratas». Teniendo en cuenta que, como decimos, el doble cuarto de pliego no forma parte del cuadernillo, sino que se encuentra adjunto a él, es fácil explicar que, por industria del tiempo o del artificio humano, se desuniera del impreso y esto pudo provocar su pérdida. En segundo lugar, el ejemplar presenta la misma imposición en octavo que el resto de los conservados, pero da la impresión de que en este caso pudo utilizarse un pliego de mayor marca, tanto que el volumen tiene aspecto de ser un cuarto. Las hojas pares que componen cada cuadernillo se encuentran guillotizadas por el lateral opuesto al que están cosidas, como puede verse en la siguiente imagen, donde señalamos con flejas rojas la parte por la que se encuentra guillotizada la hoja H8 y con flechas verdes la parte de la hoja anterior, la H7, que sobresale.



Si nuestra hipótesis es cierta, habría que concluir que este ejemplar pertenece a una emisión³³ en la que se produjo una variación formal en cuanto a la utilización de un pliego de mayor tamaño, distinto del empleado para el resto de la edición. Las razones que motivaron esta emisión nos son desconocidas, pero podemos pensar que se debe al interés personal del propio autor por disponer de algunos ejemplares de mayor empaque para ofrecérselos a determinadas personas de su entorno.

En cuanto al texto del ejemplar, este no varía y es exactamente el mismo que encontramos en el resto. No encontramos presencia en él de glosas, correcciones o marginalia, únicamente en la portada se hace visible el *ex libris* correspondiente a la biblioteca en la que se encuentra actualmente.

³³ Vid. Jaime Moll, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011, p. 56.



1.1.2.4 California, Bancroft Library, PQ6437.V15 L9 1666.

El ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Bancroft Library se encuentra bien conservado y presenta una ligera variación en su estructura de cuadernillos con respecto al resto, pues, mientras el de la Biblioteca Nacional de España y de la *Hispanic Society of America* tienen, tras el cuadernillo B, un cuarto de pliego que contienen el grabado con el retrato del autor, en el ejemplar de la Bancroft Library hallamos ese inserto al comienzo de la obra, justo antes de la portada. Como ya hemos advertido, estos folios están insertos y no pertenecen a ningún cuadernillo, por lo que fácilmente podían desgajarse de la obra y perderse o colocarse en otro lugar durante la encuadernación. Esto mismo hubo de ocurrirle al ejemplar que analizamos, de suerte que una vez desunido el cuarto de pliego del resto del impreso, cayó en las manos de quien, quizás por temor al extravío, decidió colocarlo al

comienzo del mismo, justo antes de la portada. Acaso fuesen estas manos las del historiador, hispanista y bibliógrafo estadounidense, Hubert Howe Bancroft (1832-1918), fundador de la biblioteca que lleva su nombre, una de las más importante de manuscritos, libros raros y materiales únicos en los Estados Unidos, en la que se encuentra el ejemplar que analizamos.

En cuanto a los marginalia, hallamos en él una corrección ortotipográfica que también se encuentra en los ejemplares de la Biblioteca Nacional Española y de la *Hispanic Society*: en el f. E⁸r. se inserta un signo de interrogación manuscrito tras la palabra «bueno».

1.1.3 De la composición a la publicación

La *Lira de Melpómene* fue impresa en 1666, según consta en su pie de imprenta. Sin embargo, su Licencia es del 20 de septiembre de 1660. Este hecho nos lleva a la consiguiente pregunta: ¿por qué tardó seis años en editarse? Creemos que el motivo que propició la demora está relacionado con el dedicatario de la obra, Diego de Silva y Velázquez, y con las circunstancias que rodearon su muerte.

Esta es la primera y única ocasión en la que Enrique Vaca de Alfaro dedica un libro suyo a alguien ajeno a su ámbito local. En 1660, fecha de la que datan los preliminares legales de la *Lira*, su hermano, Juan de Alfaro, acababa de entrar bajo el tutelaje del aposentador mayor y pintor del rey Felipe IV, Diego de Silva y Velázquez. En esa misma fecha, Enrique Vaca terminó su carrera académica, graduándose como doctor en Medicina, y se encontraba ya en Córdoba con su título bajo el brazo, pero aún sin empleo. La Corte, y después la Iglesia, fue el destino profesional más ansiado por los profesionales de la medicina. Colocarse en la Corte suponía situarse en la cima de la pirámide en cuanto a respetabilidad y prestigio social. Como médico pero también como escritor, a Enrique Vaca le convenía entrar al servicio de

un noble influyente para ser conocido y adquirir reconocimiento, pues, como señala Oleza, «los escritores del Siglo de Oro –al igual que los pintores y otros artistas– vivieron las primeras experiencias como profesionales, pero no buscaron el reconocimiento exclusivamente a través del incipiente mercado que se había ido formando, sino que siguieron buscando su legitimación a través de la Corte y la aspiración de ingresar en el limitado círculo de la nobleza».³⁴ Esta pudo ser la pretensión real y el motivo central que llevó a Enrique Vaca a componer y dedicar la *Lira de Melpómene* a Velázquez. El pintor sevillano hacía muy poco (en noviembre de 1659) que acababa de ser nombrado caballero de Santiago. Esto, unido a su empleo como aposentador real y la relación de tutela que ejercía con respecto a Juan de Alfaro, hicieron que Vaca lo encontrara el dedicatario ideal de su obra. De ahí que en su poema-dedicatoria afirme (vv. 98-109):

Y de mi corto discurso,
en holocausto, recibe
esta ficción que escribieron
de Helicón suaves cisnes.
A esas plantas la dedico,
del Betis famoso Aquiles,
para que mis pobres rasgos
luzgan en los dos cenites.
Y así, en premio de mi afecto,
entre las glorias que vives,
yo me granjeo un mecenas,
cuando mi hermano un Anquises.

Sin embargo, la mala fortuna arrebató a Vaca la oportunidad de que Velázquez fuese el «mecenas» de su libro. Puede que Enrique Vaca estuviera ultimando los destalles de su manuscrito, cuando tuvo conocimiento del fallecimiento del dedicatario de su obra que tuvo lugar el 6 de agosto de 1660;

³⁴ Juan Oleza Simó, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José María Díez Borque (coord.), *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276, p. 262.

esto le obligó a incluir los siguientes versos:

Mas, tente, ¡pluma cobarde!,
y tantos rayos no tires
que, sondado tanto abismo
de luces, me voy a pique,
 porque fue el señor don Diego,
cuando mi afecto me rige,
blanco de mis esperanzas
y las esperé felices.
 Mas, ¡oh glorias deste mundo
vanas, caducas y tristes,
que no son felicidades
pues siempre un pesar les sigue!

En contraste con el empleo del presente de indicativo en sus estrofas anteriores («yo me granjeo un mecenas»), ahora utiliza el pasado («porque fue el señor don Diego»). El autor del poema, en estas últimas estrofas, no se dirige ya al destinatario al que antes apelaba («[...] recibe/esta ficción [...]»), sino que sus palabras parecen estar destinadas a sí mismo («mas, tente, ¡pluma cobarde!») y a lamentarse por la oportunidad perdida. No obstante, y a pesar de que Velázquez ya nada podía hacer por él, Enrique Vaca decide mantener esta dedicatoria en su obra. El motivo por el que lo hace puede encontrarse en el hecho de que, a la altura de 1660, Velázquez era ya alguien consagrado y ocupaba un lugar privilegiado en el contexto social de la época, por lo que el simple hecho de plasmar su nombre en una edición le insuflaba prestigio a la misma.

Una vez dio por finalizado su volumen, Enrique Vaca lo hizo pasar por la Censura, siguiendo, con ello, los dictados legales. La Aprobación era «el informe positivo que tanto el poder civil como el eclesiástico otorgaban, certificando que la obra en cuestión no contenía nada en contra ni de la fe ni en contra de las buenas costumbres».³⁵ Se trataba de un texto escrito y

³⁵ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, p. 363.

rubricado por el censor o censores, que debía acompañar en posición inicial al manuscrito original del autor. La fecha más temprana hallada en los paratextos legales la hallamos en la encomienda de Aprobación que data del 31 de agosto de 1660. A ella siguen la Aprobación de Joan Caballero, del 4 de septiembre, y la de Joseph de Victoria y Dávila, del 14 de septiembre. Finalmente, Joseph Hurtado Roldán da la Licencia el 20 de septiembre.

Sin embargo, algo detuvo la impresión, que no pudo realizarse hasta seis años después. ¿Qué pudo retenerla? Como hemos adelantado, la respuesta a esta pregunta se encuentra en el dedicatorio de la obra. Si, en vida, Velázquez no estuvo exento de polémica, su muerte no hizo sino agravarla, pues, tras ella, fue acusado de malversador de fondos durante el desempeño de su cargo como aposentador real. Una comisión del fisco revisó sus libros de cuentas y su familia fue condenada a devolver 35.000 reales. Se procedió a embargar sus bienes, que quedaron encerrados, ese mismo mes, en la bóveda que formaba parte de los aposentos de la Casa del Tesoro, donde había vivido, probablemente como garantía de los achaques que contra él pudiera esgrimir la Hacienda Real.³⁶ En estas circunstancias, publicar un volumen lírico con una dedicatoria a Velázquez no era la mejor opción, si lo que se pretendía era alcanzar el prestigio suficiente como para avanzar en la escala social y acceder a un empleo ilustre. A esto pudo sumarse la posible falta de liquidez para imprimir la obra del propio Enrique Vaca que acababa de doctorarse y, por tanto, de terminar su carrera. Por lo que, a pesar de contener la Licencia, esta no pasó a la imprenta hasta seis años más tarde.

En el tiempo que media entre la Licencia y la impresión, la obra estuvo en manos del escritor quien —según hemos podido comprobar— no se limitó únicamente a conservarla a la espera de un viento más favorable para su publicación, sino que la aumentó y modificó, bien con sus propias

³⁶ Ángel Aterido Fernández (coord.), *Corpus velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Secretaría General Técnica, 2000, doc. 452.

intervenciones, bien con intervenciones externas. Puesto que la normativa en vigor («Pragmática del 13 de junio de 1627») no permitía publicar un texto distinto a aquél para el que se había concedido la licencia, parece lícito pensar que existió trato de favor entre el autor y los censores del libro, como testimonian las razones y juicios de valor vertidos en los excepcionales preliminares legales de la obra y el hecho de que todo estén realizados y rubricados en Córdoba. Ya Pedro Ruiz advierte de que «en una ciudad como Córdoba y en el contexto de élites urbanas en las que se movía Vaca de Alfaro, como muestra la nómina de prohombres que le acompañan con poemas laudatorios, resulta muy arduo suponer una ausencia de comunicación entre el autor y los evaluadores de su obra». ³⁷ Más aun —añadimos nosotros— si tenemos en cuenta la vinculación familiar y profesional de Enrique Vaca con la Inquisición y con la Iglesia en general, para la que trabajaba como médico del obispo. Así se explica que la *Lira de Melpómene* contenga en su último folio una «corrección de erratas» si firmar por ningún corrector oficial como consecuencia de ser un libro ajeno a controles externos y realizado en el ámbito local de la ciudad de Córdoba.

Por medio del estudio de la cronología de los paratextos, hemos localizado varias de las intervenciones que se acometieron en la obra entre 1660 y 1666. La más obvia de ellas es la inserción del grabado con el retrato del autor, bajo el que reza la fecha en la que fue realizado: «Anno MDCLXIV».

³⁷ Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármaco*», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), en *Hilaré tu memoria entre las gentes: Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, eds. , Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, v. II, pp. 275-291, p. 281.



D. HENRICVS VACA DE ALFARO
CORDVBENSIS, QUI MEDICINAM GENIO
DVCE AMPLEXVS EST SALMANTICÆ, IPSAM QVÆ
PROMOVIT ET ILLVSTRAVIT.
ANNO M. DC. LX. IV. ÆTATIS XXIX.

*Corporis hęc facies certè est, non mentis imago,
ista nequit pingi, pingitur illa tamen.*
fr. franco sculp: et DD

Conociendo el prestigio que daría a su edición la inserción de un grabado con su retrato, el autor no pudo menos que insertarlo en los preliminares de su obra cuatro años después de haber obtenido la licencia para imprimirla.

Pero, además del retrato inserto, podemos aventurarnos a apuntar otras posibles actuaciones que el escritor operó en su manuscrito en los seis años que transcurrieron desde que pasó por la censura hasta que lo hizo por la imprenta. Los preliminares delatan algunas de las intervenciones del autor en el título. Así, la encomienda de Aprobación dice:

El doctor don Joseph Hurtado Roldán, canónigo doctoral de la Iglesia Colegial de la ciudad de Granada, provisor y vicario general de Córdoba y su obispado, por la presente, cometo a los padres Joan Caballero y Joseph de Victoria Dávila, de la Compañía de Jesús, vean y examinen la *Fábula de Acteón* y otras poesías que ha escrito el doctor D. Enrique de Alfaro, médico desta ciudad, que pretende imprimir, y si en ella hay cosa por donde no se le deba dar la licencia para ello. Dada en Córdoba, en treinta y un día del mes de agosto de mil y seiscientos y sesenta.

Como podemos observar Hurtado Roldán llama a la obra de Vaca de Alfaro «*Fábula de Acteón y otras poesías*». Si seguimos leyendo, hallamos la Aprobación de Joan Caballero que menciona:

[...] he visto esta *Fábula de Acteón y Diana*, escrita por el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro y no he hallado en toda la obra cosa que se oponga a nuestra santa fe o costumbres católicas [...]

A ella sigue la Aprobación de Joseph de Victoria y Dávila, quien calca la cita que acabamos de reproducir y, extendiéndose en dispensar los argumentos necesarios para aprobar la obra, refiere lo siguiente:

Tal es de su naturaleza el poema trágico y, en especial, esta tragedia de Acteón, donde el autor con gravedad de sentencias, erudición selecta, elegancia de frases y suavidad de metro, vivamente representa a los ojos el suceso trágico de Acteón, ocasionado de un ciego y lascivo atrevimiento que le convirtió en bruto. [...] Verdaderamente, hallo en este poema trágico ejecutados todos los preceptos que Horacio deseaba en la composición del poeta más cuerdo y feliz.

Esta es la primera y única ocasión que en los preliminares se hace referencia a la fábula con el marbete «poema trágico», coincidiendo con la denominación que, finalmente, se le da al epilio que funciona como tronco de la obra impresa: «El Acteón, poema trágico en liras». Por último, Hurtado Roldán en su Licencia menciona:

[...] la *Fábula de Acteón y Diana*, dispuesta en verso lírico por el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, médico natural desta ciudad de Córdoba, con otras poesías, sin que por ello se incurra en pena alguna.

El vicario general de Córdoba, en esta ocasión, alude a la obra como «Fábula de Acteón y Diana» y hace mención a las «otras poesías» que acompañan a la fábula y que componen el total de la obra. A tenor de la denominación empleada en estos documentos legales para referirse a la obra, y teniendo en cuenta que, en ningún caso, se hace mención al título con el que el volumen

fue impreso, parece lógico pensar que el manuscrito presentado ante los censores llevaba un título distinto al que finalmente figuró en la portada de la edición impresa. Probablemente, el título del manuscrito original guardara relación con el de la obra de Juan de Moncayo, *Poema trágico de Atlanta e Hipomenes* (1656). Pero, Enrique Vaca tuvo seis años para pensar en el título de su obra y, como parece lógico sospechar, en ese periodo lo varió hasta convertirlo en el mucho más complejo y connotado: *Lira de Melpómene, a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos oye atento el doctor don Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*, el cual guarda parangón con la denominación de otros volúmenes líricos de «varias rimas»,³⁸ tales como el de la *Lira de las musas* (1637) de Gabriel Bocángel, la *Lira poética* (1688) de Vicente Sánchez y los *Cristales de Helicon* (1650) de Salcedo Coronel.

Este más que previsible cambio del título, habría que situarlo con anterioridad a la creación de algunos de los poemas preliminares de la edición, en los que se evidencian juegos dialógicos con el término «lira»: como la estrofa en la que está escrito el poema principal de la *Lira de Melpómene*, «Acteón, poema trágico en liras»; y como instrumento musical y, por tanto, símbolo de la poesía. Así, el hermano del autor, Juan de Alfaro, en el soneto que le dedica cita: «con que tu lira, sobre líneas de oro,/ suspende la armonía de este cielo» (vv.11-12); Juan Antonio de Perea en su décima: «y nos da por alimentos/tu acento, muchos acentos,/ y tu lira, muchas liras» (vv.8-10); Ignacio de Almagro en su soneto: «pues al dulce conciento de tu lira/ resuena lo elegante y lo profundo» (vv. 3-4); Baltasar de los Reyes en su décima: «Al son de tu dulce lira/suenen tus liras, que son» (vv. 11-12); y Daniel Sayol en su soneto: «lo acorde y concertado de tu lira» (v. 1) y «pues tanto en estas liras

³⁸ Sobre su constitución e implantación *vid.* Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-7), pp. 153-166 y Pedro Ruiz Pérez, «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa», *Glosa*, 2 (1991), pp. 289-306.

atesora» (v. 12). Esto deja entrever que Enrique Vaca no se contentó con modificar el título, sino que aprovechó el tiempo que medió entre la Aprobación y la impresión de su obra para ampliarla, hinchándola con composiciones laudatorias. La referencia al oficio de Juan de Alfaro en el encabezamiento tanto del soneto que este dedica a su hermano como en el que su hermano le dedica a él, evidencian que fueron escritos con mucha proximidad a la publicación de la obra.

**De Don Juan de Alfaro , Notario del Sancto
Oficio de la Inquisicion de Cordoba,
y hermano del Autor.**

S O N E T O.

**A D. IVAN DE ALFARO, Y GAMEZ,
Notario del Sancto Oficio de la Inquisicion de
Cordoba, mi hermano.**

S O N E T O.

En ambos casos se identifica a Juan de Alfaro como «notario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba», cargo que consiguió el 6 de marzo de 1666, según consta en su *Información de limpieza de sangre*,³⁹ lo cual delata que ambos poemas o, al menos, ambos epígrafes fueron diseñados con posterioridad a la fecha en la que se obtuvo la Licencia, el 20 de septiembre de 1660, y en el mismo año en que fue publicada la obra, 1666.

Pero los versos que, con mayor claridad, desvelan la posible cronología

³⁹ *Información de limpieza de sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 12564/7

de los poemas encomiásticos de la *Lira*, son los del teólogo cordobés Matías de Güete quien dedica a Enrique Vaca un epigrama latino que abre los preliminares poéticos de la obra en el que menciona:

[...]Splendida septenos latitarunt scripta per annos,
tot spatiis digno lucis honore carent.
Abscondi ulterius non permittemus amici:
obscurum maneat, non decet, istud opus.

Güete desvela así el período que Enrique Vaca mantuvo su obra «carente del digno honor de la luz»: siete años, tiempo que va desde que consiguió la licencia, en 1660, hasta que la publicó, en 1666. Esto revela, por tanto, la cronología de este poema laudatorio que tuvo que componerse, obviamente, en 1666 y nos sirve para datar al resto de poemas laudatorios. La invitación que el teólogo cordobés realiza en los dos últimos versos de su composición: «No permitamos los amigos que se oculte más allá: no es digno que permanezca oscura esa obra» nos lleva a considerar, en primer lugar, que los poemas encomiásticos pudieron ser compuestos con motivo de la publicación de la obra y, por tanto, poco antes de que se sucediera; y en segundo lugar, que la creación de la obra e incluso su publicación pudo ser fruto de una voluntad conjunta, lo cual nos recuerda al papel de editores que ejercieron los amigos del cordobés Antonio de Paredes, al publicar su volumen póstumo de poesía titulado *Rimas* (1622).⁴⁰ Esto no quiere decir que, necesariamente, los amigos de Enrique Vaca intervinieran económicamente en su edición, pero sí que su contribución en ella fue más allá de la inserción de una composición laudatoria, como desvela la aproximación al motivo de las relaciones entre medicina y poesía delineadas por cada uno de ellos en sus poemas; motivo que el autor desarrolla a lo largo de su obra, sirviéndose del mismo para justificar su actividad literaria.

⁴⁰*Vid.* Pedro Ruiz Pérez, «Lecturas del poeta culto (imprensa y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp.425-448.

Los casos hasta aquí referidos atestiguan, suficientemente, que el autor intervino en su obra durante los seis años que mediaron entre su Aprobación e impresión. Por tanto, podemos afirmar que la obra manuscrita censurada no es exactamente igual a la impresa. Esto nos lleva a desconfiar de hasta qué punto el manuscrito y la edición no ofrecen otras variaciones. Intuimos que estos no son los únicos casos en los que Enrique Vaca intervino en su obra y que pudo hacerlo añadiendo o modificando poemas o versos. Sin embargo, no tenemos forma de confirmar esta idea. De cualquier modo, queda demostrado que la obra sufrió alteraciones desde que pasó por la Censura hasta que llegó a la imprenta, lo cual denota la permisividad de la que disfrutó Enrique Vaca debido al hecho de que todo su volumen se hizo en Córdoba, así como a las relaciones más que amables que este debió mantener con la élite de su ciudad y su pertenencia, en cierto grado, a ella.

Pero ¿por qué Enrique Vaca decidió publicar la *Lira de Melpómene* justo en 1666? La respuesta está en relación con el dedicatorio de la obra. El 11 de abril de 1666 el juez Lorenzo de Cuéllar, secretario del rey, certificó que se habían saldado las deudas que Velázquez contrajo como aposentador de palacio. Su yerno, el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo (1610-1667), hizo frente a gran parte de la deuda. A partir de entonces, por tanto, los herederos de Velázquez recibieron los bienes que le habían sido confiscados como garantía de las imputaciones que pudiera esgrimir la Hacienda Real en contra suya y se eximió de culpa al pintor sevillano.⁴¹ Este fue el momento que Enrique Vaca aprovechó para publicar su *Lira de Melpómene*; tal era la importancia que para él tenía el dedicatorio y la fama del mismo, a la que pretendía contribuir con su obra, como también lo hizo con la *Vida de*

⁴¹ Ángel Aterido Fernández (coord.), *Corpus velazqueño: documentos y textos*, cit., 268, 270 y 271.

Velázquez⁴² que escribió junto a su hermano Juan y que, actualmente, se encuentra perdida.

Aumentar la fama de Velázquez era, como manifiesta el propio Vaca en su poema-dedicatoria, un buen «blanco». Acrecentar la gloria de alguien que ya gozaba de ella, repercutía directamente en acrecentar la suya en su presente, pero también en su futuro. Ser biógrafo de Velázquez o dedicarle un poema en el que, prácticamente, también se narra su vida, supone unir su nombre al de Velázquez y, juntos, pasar a la posteridad, es decir, ser eternos. Enrique Vaca consiguió este propósito con el poema que le dedica a Velázquez en su *Lira de Melpómene* pues, si bien no existe una edición de la obra en su conjunto, en cambio, la dedicatoria a Velázquez sí ha sido reproducida en numerosas ocasiones y cuenta con varias ediciones modernas.⁴³

Entonces, a la altura de 1666, Enrique Vaca de Alfaro decide imprimir su obra y recurre, para ello, a su impresor habitual, quien se había encargado de dar a la stampa toda su producción lírica anterior: Andrés Carrillo Paniagua. Hasta este momento, Enrique Vaca solo había publicado libros con temática religiosa, asunto en el que se especializó el impresor Andrés Carrillo,

⁴² Antonio Palomino emplea como base para escribir la *Vida de Velázquez* inserta en su *Parnaso pintoresco* la *Vida de D. Diego Velázquez* compuesta por Juan de Alfaro en colaboración con su hermano, Enrique Vaca de Alfaro, y hoy desaparecida. Da también testimonio de la existencia de este texto, entre otros, Juan Agustín Cea Bermúdez quien en su *Diccionario histórico*, Madrid: viuda de Ibarra, 1800, v.1, p. 10, escribe: «D. Juan de Alfaro, pintor cordobés, era también literato y poeta [...] y habiendo aprendido a pintar con D. Diego Velázquez, se dedicó a juntar muchas noticias de su vida y obras, que ordenadas por su hermano el doctor en medicina D. Enrique Vaca de Alfaro, formaron un libro tan prolijo como impertinente. Por él trabajó Palomino la vida de Velázquez».

⁴³ Vid. VV. AA., *Velázquez: homenaje en el tercer centenario de su muerte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, pp. 233-236; VV.AA., *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez*, Madrid, Ministerio de Educación, 1960, v. 2, pp. 36-39; Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 85-87 y en la revista *Caracola*, Málaga, 99 (1961), pp. 32-35.

aunque sin descuidar otras materias, destacando, entre ellas, la medicina. Salió de la imprenta de Carrillo el *Método curativo y uso de la nieve* (1640) de Alonso de Burgos, o el de *Sobre la esencia del Morbo Gallico* (1664) de Antonio de Bonilla Samaniego. La especialización de Carrillo en estas materias, dirigidas a un público cultivado y más elitista, contribuyó, muy posiblemente, a que Enrique Vaca se decantase por este impresor, al que ya conocía por la impresión de sus dos obras líricas anteriores: *Obras poéticas* (1661) y *Festejos del Pindo* (1662).

A partir de este momento, la *Lira de Melpómene* se convierte en el último volumen lírico de autor editado en Córdoba en el seiscientos, precedido únicamente por el de *Varias Rimas* de Miguel Colodrero y Villalobos, publicado 37 años antes y por el de *Rimas* de Antonio de Paredes, publicado con 44 años de delantera. Por tanto, cuando sale a la luz esta obra, el panorama de la poesía impresa cordobesa es, más que escaso, inexistente. Únicamente llegaban a la imprenta los versos que conformaban los villancicos que se cantaban en las funciones o festividades religiosas. El resto de textos impresos lo constituían, en su mayoría, sermones, misales y autos de fe, seguidos de obras devocionales como vidas de santos. También encontramos un importante número de libros sobre medicina y relaciones de fiestas. Esto no significa que no existiera en Córdoba un nutrido circuito poético, sino que los integrantes del mismo continuaron, durante este tiempo, optando por el cauce manuscrito en lugar del impreso en la mayor parte de los casos. Las reticencias hacia la imprenta se impusieron entre los eruditos, que desconfiaron de ella por su carácter divulgativo, que hacía de los escritos meros productos mercantiles. Sin embargo, la *Lira de Melpómene* no dio pie a ser interpretada como un producto mercantil. La ausencia de privilegio y tasa parece ser un indicio claro del escaso interés por someter el libro a las normas del mercado, pues la rentabilidad que el autor espera sacar de él no se cifra en términos económicos sino sociales, como queda más que patente en los

paratextos que acompañan a la edición impresa y que analizaremos en el siguiente apartado.

1.2 Paratextos e imagen autorial

Al escritor que acude a la imprenta y publica su obra se le denomina «autor».¹ Para Alejandro García Reidy: «el autor es, ante todo, una figura marcada históricamente, una noción y una función social y cultural que responde a condicionantes de un período cronológico específico y que fluctúa con el transcurso del tiempo».² Por lo que, para conocer qué se entendía por «autor» en el Siglo de Oro, nos servirá acudir al *Tesoro* de Covarrubias, donde se marca claramente la diferencia que existía entre el término «escritor»: «el que escribe; algunas veces significa autor de algunas obras escritas, y otras el coprador, que llamamos escritor de libros», y «autor»: «los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quien de razón de él ni la defienda».³

¹ Sobre el concepto de autor en el Siglo de Oro *vid.* los trabajos monográficos de referencia: Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009; Alain Viala, *Naissance de l'écrivain (Sociologie de la littérature à l'âge classique)*, París, Minuit, 1985; Richard Helgerson, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*, Berkeley, University of California Press, 1983, así como el volumen conjunto de Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, donde destacamos el artículo de Ignacio García Aguilar: «Poéticas y construcción de la imagen de autor», pp.103-117 y el de Manfred Tietz, «El nacimiento del "autor" moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica», pp.439-461.

² Alejandro García Reidy, *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2013, p. 51.

³ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Iberoamericana-Franckfurt am Main-Vervuert, 2006, *s.v.* «escritor» y «autor».

El hallazgo de la conciencia autorial en los escritores de esta época los lleva a la autoexaltación por medio de lo que Pedro Ruiz ha considerado «una campaña en pro de la visibilidad y el reconocimiento».⁴ Vaca de Alfaro se afana en autoafirmarse como autor, pero siempre al mismo tiempo que lo hace como médico, ya que esta doble condición es la que le permite evidenciar que su vinculación con la pluma no se debe al negocio sino al ocio.

Pero el cambio en la consideración del «autor» en relación al «escritor» no es el único que se produce tras el asentamiento de la imprenta como recurso de divulgación. Junto a ello cambia notoriamente el texto, es decir, aquello que se escribe no es lo mismo que aquello que se escribe para ser impreso. El autor que pretende publicar su obra la concibe de manera distinta al escritor que evita hacerlo. El primero se dirige a unos lectores concretos y en ellos focaliza su labor, ellos son el blanco de sus desvelos. Para el segundo, su objetivo es la obra que tiene entre las manos: recrear unos hechos históricos, crear una composición poética, traducir o trasladar un texto de una lengua a otra, fijar un texto antiguo, etc. De ahí que la obra impresa tenga necesariamente que ser autorizada mediante otros textos que rodean al principal y que, a medida que avanza el siglo, van ganando protagonismo: hablamos de los paratextos.⁵ Estos conceden fiabilidad y honorabilidad tanto a la obra como a su autor. Por contra, el marco de difusión de los manuscritos es tan restringido y selecto que prescinde por completo de ellos.

En la *Lira de Melpómene* todos los elementos paratextuales parecen estar perfectamente estudiados de acuerdo a la imagen que el autor quiere dar de sí

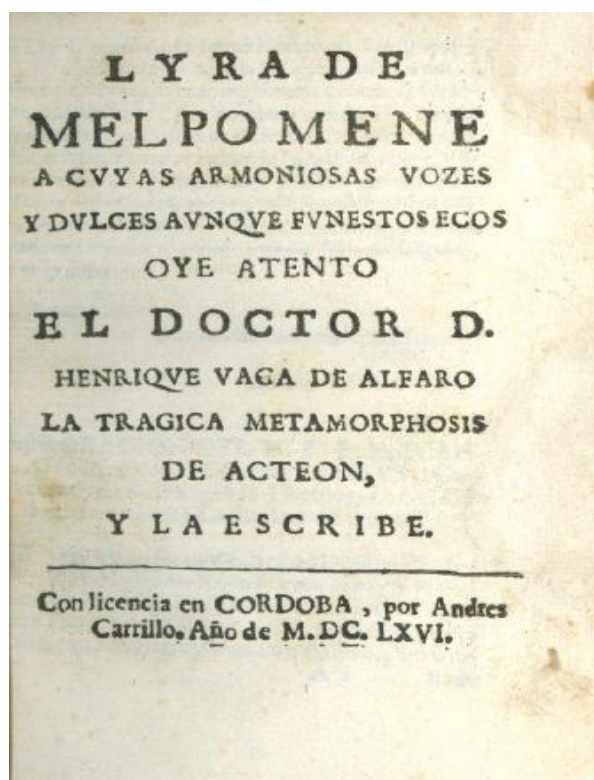
⁴ Pedro Ruiz Pérez, «La escala del Parnaso», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El Parnaso Versificado, La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 5-100, p. 67.

⁵ Acerca del estudio de los paratextos en la literatura del Siglo de Oro, *vid.* Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009; y María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVI*, Madrid, Casa Velázquez, 2007.

mismo, la cual se descubre por medio de: el gran número de textos en los que se expande un panegírico al autor y su obra; las dedicatorias que alberga la edición; la inclusión de un grabado con su efigie; y el epílogo poético y «anotación» que sirven de colofón al libro. Todos estos elementos nos ofrecen la oportunidad de analizar los mecanismos de los que se sirve este autor para construir y proyectar su imagen a través de su obra.⁶

1.2.1 Portada

Atendiendo a la la noción barroca de la *varietas*, pero también a la conciencia autorial,⁷ se explica la creación y diseño tipográfico de la retórica rotulación de la portada de esta obra:



⁶ Vid. M^a Ángeles Garrido Berlanga, «Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 167-189.

⁷ Vid. Kevin Dunn, *Pretexts of Authority: the Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford, Ca., Stanford University Press, 1994.

Resaltan en la portada por su tamaño los sintagmas: «Lira de Melpómene» y «el doctor D.». El primero hace referencia al modelo genérico del que participa la obra, el segundo al título académico de su autor. Ambos están en comunión y transmiten una imagen concreta de la obra y de su escritor. La poesía lírica culta profana fue cultivada con gran entusiasmo por los escritores *amateurs* posbarrocos, quienes encontraron en su falta de confesionalismo y altas dosis de artificio, el vehículo propicio para calmar sus ansias exhibicionistas y de reconocimiento social. La imprenta se impone, entonces, como el cauce inevitable para la afirmación del poeta y su obra, así como para la conformación de la imagen autorial. Javier Jiménez explica como del primer al segundo tercio del siglo XVII puede observarse una completa generalización de la práctica editorial vinculada a la imprenta, a la que acuden, sin esperar al final de su vida, ya autores instalados de lleno en la profesionalización, ya un número considerable de nobles y grandes, impulsados por el refloreamiento de una poesía académica y de circunstancias.⁸

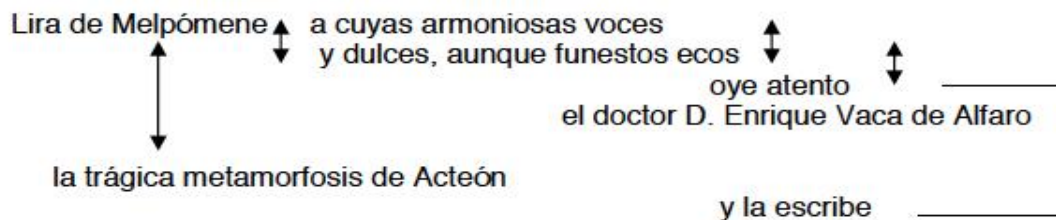
El formato bibliográfico y poético que siguen estos autores *amateurs* suele ligarse al de las «varias rimas». Sin embargo, antes de abrirse la segunda mitad del siglo y, sobre todo, a partir del modelo editorial del *Parnaso* (1648) de Quevedo, el modelo de las «varias rimas» se ve alterado mediante una rotulación más retórica y sugerente, muy vinculada a la imaginería y componentes del Parnaso, haciendo referencia al poder de la inspiración o al esfuerzo de subida para alcanzar la cumbre del monte sagrado.⁹ De modo que

⁸ Vid. Javier Jiménez Belmonte, «La Poesía «frecuentada de ministros grandes»: amateurismo y poesía barroca», *Alfinge*, 16, (2004), pp. 131-145; y del mismo, *Las «Obras en verso» del Príncipe de Esquilache. Amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis, 2007.

⁹ Vid. Ignacio García Aguilar, «Tras el 'Parnaso' (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del siglo XVII», en Ignacio García Aguilar (coord.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61-76.

no es de extrañar que el título de la obra de Enrique Vaca, como la de otros poetas contemporáneos a él, se haya conformado aludiendo a tal variedad. La alusión a las musas y los nombres propios de Castalia o Helicon conforma el universo temático de los títulos de este periodo. Así, la *Lira de Melpómene* de Enrique Vaca guarda parangón con títulos como la *Fuente de Aganipe* (1627-1646) de Faría e Sousa; la *Lira de las musas* (1637) de Gabriel Bocángel; los *Cristales de Helicon* (1650) de Salcedo Coronel; la *Flor de Apolo* (1655), el *Coro de las Musas* (1672) de Miguel de Barrios; la *Lira poética* (1688) de Vicente Sánchez, etc. Todas ellas son muestras representativas de la importancia paratextual que van adquiriendo los conceptos ligados a la imagen alegórica del Parnaso.

No obstante, lo hasta aquí dicho no basta para resumir la compleja arquitectura del título. Pedro Ruiz ha representado así la estructura de su frasis:



Para Ruiz Pérez, el título «se articula en binomios de términos o sintagmas contrapuestos en un despliegue arborescente que subraya juegos de oposiciones y desplazamientos». ¹⁰ De entre los planos en los que se establecen las antítesis destacaremos aquí el de la posición del autor. El poeta actúa como transformador de la materia que oye en materia que escribe, fijándose como eje del proceso que va de la inspiración a la ejecución.

¹⁰ Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*», cit., p. 282.

La aspiración por fijarse en la memoria de los presentes y venideros, lleva a Enrique Vaca a imprimir su nombre como signo de autoridad, de autoría y de autenticidad en la portada de su obra. De este modo, se hace públicamente responsable de ella y pasa a formar parte del propio objeto literario.¹¹

Pero es, en última instancia, la consideración de la poesía como artificio la que explica el título de esta obra. El apogeo de lo artístico, que, en su sentido estricto, se entiende como la plasmación de una técnica —como apreciamos en la poesía cultista, con su culminación gongorina—, se refleja en la portada de este volumen lírico. Este artificio agranda la distancia entre el autor culto y el vulgar. De ahí que Enrique Vaca diseñara un título tan sofisticado, en el que se inserta él mismo como sujeto paciente, con la función de oyente, y como agente, con la función de escritor ([...] *oye atento el doctor D. Enrique Vaca de Alfaró la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*). De ese modo, el escritor forma parte de la ficción que él mismo crea.

La armonía en la «diversidad de cuerdas» es el criterio que explica la sintaxis y la semántica de la frasis de la portada. La cuestión se encuentra en poner en orden la diversidad. Para los autores de la época, la calidad poética estribaba en la variedad, pero no en una variedad entendida como amalgamamiento, sino como el correcto ajuste de lo variado, lo que se logra mediante la «armonía»,¹² a la que también se alude desde el título de la obra: [...] *a cuyas armoniosas voces* [...]. La «lira», primera palabra del título, remite al instrumento musical y, por tanto, funciona como símbolo de la poesía. El autor pretende que asistamos en su obra a un concierto. Necesita, para ello, distintas voces. De ahí que, en la antesala de la obra, en los preliminares, invite

¹¹ Vid. Michel Foucault, «*Qu'est-ce qu'un auteur?*», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 22 (1969), pp. 73-104.

¹² Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro*, cit., s.v. «armonía»: «bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él».

a un conjunto de intérpretes a entonar al unísono una misma melodía en alabanza suya como autor de la *Lira*.

1.2.2 Preliminares

Tras la portada, hallamos los paratextos legales, es decir, «los juicios o dictámenes de orden intelectual que determinan el grado de aceptación de una obra».¹³ Son un ejercicio hermenéutico y crítico reservado a expertos. Por su parte, la *Lira de Melpómene* cuenta con dos Aprobaciones y una Licencia a la que antecede la encomienda de la misma:

Joseph Hurtado Roldán	Encomienda de Aprobación.
Joan Caballero	Aprobación
Joseph de Victoria y Dávila	Aprobación
Joseph Hurtado Roldán	Licencia

No es raro que aparezca más de una Aprobación en una obra ya que, como ha señalado Ignacio García Aguilar, en lo referente a los paratextos legales, ocurre que, con el paso del tiempo, la Aprobación o Censura pasa de ser un mero trámite reglamentario a cargarse de valores subjetivos y encuadrarse, por tanto, entre la obligación legal y la voluntad de orientar la lectura de las páginas que siguen.¹⁴ De ahí que el autor interesado en perpetuar su imagen y obra a lo largo del tiempo, se afane por estampar en sus

¹³ María José Vega, «Notas teológicas y censuras de libros en los siglos XVI Y XVII», en Cesc Esteve (ed.), *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-53, p. 25.

¹⁴ Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 86. y «De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII», Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 241-268.

impresos el mayor número posible de aprobaciones y la pertinente licencia por parte de personalidades ilustres, con lo que vestirá su edición de prestigio, al tiempo que la calzará con la erudición de los juicios críticos presentes en ellas.

Sin embargo, sí es menos usual que se reproduzca la encomienda de la Aprobación por parte del mismo que vuelve a firmar la Licencia definitiva, el canónigo, provisor y vicario Joseph Hurtado Roldán, que es, además, el mismo que firma la Licencia de los dos impresos poéticos publicados por Vaca con anterioridad, las *Obras poéticas* y los *Festejos del Pindo*. Este hecho habla de la posible camaradería existente entre el vicario y Enrique Vaca o, al menos, esa es la imagen que transmite y, muy probablemente, para ello fue estampada dicha encomienda: para que la buena opinión que Hurtado Roldán tiene de la obra de Vaca insuflara crédito y honor tanto al autor como a su texto.

Las Aprobaciones que contiene la *Lira* son verdaderos juicios críticos, donde se justifica la actividad literaria de su autor y se valoran aspectos como la filosofía moral de la obra, apoyándose en las Sagradas Escrituras:

[...] antes he visto que el autor practica aquel divino consejo del *Eclesiástico*, cap. 38: «*Sapientiam scribe in tempore vacuitatis*»,¹⁵ que cita S. Bernardo e interpreta con estas profundas palabras, lib. 2. de *Consid. ad Eugenium*: «*Si recte sapiens hortatur sapientiam scribi in ocio, cavedum et in ocio ocium*»: ¹⁶ que el sabio ha de permitir algún ocio a su principal estudio, pero de tal suerte que no haya ocio dentro de ese mismo ocio, quiere decir, que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave y que no pide tan

¹⁵Cf.: «La sabiduría la adquiere el letrado en el tiempo en que está libre de negocios». (*Eclesiástico*, 38: 24, en *La Sagrada Biblia*, trad. por don Félix Torres Amat, Madrid: Imprenta de don León Amarita, 1825, p. 404).

¹⁶Cf.: «Aunque el sabio nos asegura con razón que el ocio del escritor aumenta su sabiduría, hay que evitar la ociosidad en el ocio mismo». (Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrología latina*, lib. 182, pp. 333-334, párr. 755A y 766B: San Bernardo, *S. Bernardi Abbatis Claraeuallis de consideratione ad Eugenium Papam Tertium libri quinque*: Johannes Quasten, *Patrología*, Madrid, Editorial Católica, 2000, vol. 4, p. 287).

severa e intensa aplicación del ánimo. Así lo practica el autor, pues el tiempo en que ocia de su principal y superior ciencia médica, le entretiene en la suave facultad de la poesía y la sazona con tal primor y cordura que sea medicamento espiritual del alma.¹⁷

De esta cita se coligen dos ideas: por un lado, el correcto ejercicio de la poesía como ocio de un «principal estudio», que sería, en este caso, la disciplina médica; y por otro, la identificación entre poesía y medicina por la función curativa de ambas. La identificación de la poesía como un fármaco en la obra de Enrique Vaca de Alfaro ha sido explorada por Pedro Ruiz Pérez, quien encuentra sus raíces en el pensamiento platónico y señala como ejemplo de lo usual de este procedimiento en la época a Castillo Solórzano, que ya en 1625 defiende, en el marco del debate sobre las novelas y las lecturas no moralizantes, el valor medicinal del ocio y la eutrapelia en su colección de *Tardes entretenidas*.¹⁸ Para Ruiz Pérez: «como el médico, el poeta Vaca de Alfaro se enfrenta con la alteración que supone la enfermedad o el arrebató lírico, una y otra formas del furor de origen divino, y con su maestría la restituye al orden, el de la salud física y el de la armonía del poema, que se convierte también en agente de la salud moral».¹⁹

Pasando los preliminares burocráticos administrativos —donde, como hemos visto, se ha destacado la imagen del autor por el doble empleo en que este se ejercita: el de la ciencia médica y el la poesía moral—, llegamos a los paratextos poéticos. La obra tiene un total de 17 composiciones laudatorias de 15 autores. En todos ellas se elogia a la obra y al autor al que se loa como doctor y como docto, empleando el tópico ya aludido que identifica la poesía con la medicina. Este conjunto de poemas preliminares configuran una tupida

¹⁷ Enrique Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene*, cit., ff. A2v-A3r.

¹⁸ *Vid.* Ignacio García Aguilar, «Trocar el libro por la baraja: eutrapelia y poemario impreso», *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 103-128.

¹⁹ Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármaco*», cit., p. 282.

red que contribuye a reafirmar la noción de autor.²⁰ Se estructuran, según su métrica, del siguiente modo: tras los dos primeros epigramas en latín, se intercala el soneto, de ascendencia italiana, con la décima, de tradición castellana, hasta culminar con un romance. Los autores que participan en la *Lira* y las estrofas con las que lo hacen, por orden de aparición en la obra, son:

	Roque de S. Elías	Epigrama en latín
	Matías de Güete	Epigrama en latín
	Un amigo del autor	Soneto
	Francisco Durán de Torres	Décima
	Tomás de los Ríos	Soneto
	Juan de Alfaro	Soneto
	Juan Antonio de Perea	Décima
	Juan Antonio Zapata	Décima
	Ignacio de Almagro	Soneto
	Andrés Jacinto del Águila	Soneto
	Baltasar de los Reyes	Décima
	Gonzalo de Suso y Castro	Décima
	Daniel Sayol	Soneto
Al leer nombres	Juan Torralvo y Lara	Décima
	Juan Laso	Décima
	Andrés Jacinto del Águila	Romance

descubrimos algunos que nos son conocidos porque ya colaboraron con anterioridad en los paratextos poéticos de los *Festejos del Pindo*. Dedicaron composiciones elogiosas al autor en ambas obras: el presbítero Juan Antonio

²⁰ Vid. Ignacio García Aguilar, «Poesía impresa y redes literarias», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 141-196.

de Perea; el catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca, Juan Laso; el licenciado Ignacio de Almagro; los teólogos Roque de S. Elías y Matías de Güete; Baltasar de los Reyes y Juan de Alfaro, hermano del autor. Por tanto, de los quince ingenios que participan en los preliminares de la *Lira*, solo ocho lo hacen por primera vez. Se suma también, en esta ocasión, un anónimo, al que se alude como «un amigo del autor». Pero no solo encontramos poemas laudatorios al inicio de la obra, también tras el «poema trágico» y el inicio de los «Sonetos varios» hallamos dos poemas encomiásticos, que dedican al autor su padre, Francisco de Alfaro, y Baltasar de Artieda. El primero de ellos, al que Vaca de Alfaro presenta como: «*parentis optimi litterarum humanarum, omnigenaeque, eruditionis, politionisque, litteraturae peritissimi*» es autor de un epigrama en latín; y el segundo, del que Vaca no da dato alguno, de una décima.

Con toda esta carga de elogios, resulta complicado dudar del buen hacer en la pluma y en la medicina de Vaca de Alfaro, ya que en recalcar esta idea se empeñan todos y cada uno de ellos. Ahora bien, ¿quiénes son estos individuos que tanto se esmeran en perfilar una lustrosa silueta pública a Vaca de Alfaro y qué autoridad tienen para juzgar su producción poética o su profesionalidad en la medicina? La respuesta es clara y rotunda: salvo el hermano de Enrique Vaca, Juan de Alfaro, quiera era ya conocido por su obra pictórica, y Andrés Jacinto del Águila²¹, el resto son completos desconocidos en el ámbito cultural de la época. Precisamente por ello, Jacinto del Águila tiene el privilegio de cerrar la tanda de poemas encomiásticos con un poema

²¹ Según José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900, p. 81, Andrés Jacinto del Águila formó parte de una justa poética en el convento de las monjas de Santa Ana en 1614 y escribió versos en los preliminares de las *Rimas* (1622) de Antonio Paredes, así como en los del *Trágico suceso* de Vargas Valenzuela (1651) y en los de *La Montaña de los Ángeles* de D. Fernando Pedrique (1674), junto a Enrique Vaca.

narrativo, un romance, en el que no solo exalta la imagen de Vaca como poeta y como médico, sino que, principalmente, confiere autoriza la composición central de la obra, la fábula de Acteón y Diana, mediante el juicio favorable que Zoilo hace de ella. Así, los versos 61-64 dicen:

La fábula es, docto Alfaro,
de lauros digna inmortales,
pues de defectos la eximen
los rigores de mi examen.

Enrique Vaca, muy probablemente, tenía conocimiento del currículo y de las posibles pretensiones literarias de Andrés Jacinto del Águila y quizás, por eso, quiso distinguirlo del resto haciendo que su participación en el volumen fuera mayor, puesto que con los encomios de este «conocido» poeta o, al menos, reconocido como poeta en su ciudad, la actividad literaria de Enrique Vaca ganaba en respetabilidad.

Sin embargo, del resto de participantes de la *Lira*, la única información que tenemos es la que se nos proporciona en el encabezamiento de sus poemas, donde junto a los nombres de los poetas, se deja explícita su condición. De esta información se deduce que todos ellos pertenecen a la misma clase social que el autor de la obra, es decir, todos son profesionales que se presentan como jurisconsultos, teólogos o simplemente «licenciados». Uno de los encabezamientos más prolijo es el que presenta a Juan Laso:

El maestro Juan Laso, catedrático de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca, glosa una décima que don Luis de Góngora escribió en alabanza de un *Libro de heridas de cabeza* que compuso el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, abuelo del autor de este poema y del mismo nombre.

Excepto este autor, que se sitúa en Salamanca y sirve de testimonio del paso de Vaca por esa universidad, el resto de escritores se ubican en Córdoba. Esto puede hacernos ver la *Lira* como un volumen coral en el que se proyecta la actividad de un grupo literario. Pero Vaca de Alfaro da cabida en su obra a la actividad poética de un conjunto de autores para representarse como

miembro de una colectividad y, al mismo tiempo, recalcar su individualidad. El vínculo que une a Enrique Vaca con cada uno de los poetas que participan en su obra puede ser cultural pero también familiar, amistoso o clientelar, pues, como sabemos, era de lo más habitual, entre personas instruidas, escribir versos.

Por último, en cuanto a la nómina de participantes en la *Lira*, llama la atención que ninguno de ellos sea médico, siendo esta la profesión del autor, lo que se explica por las competencias existentes entre este colectivo y el afán de notoriedad pública de Enrique Vaca, que se erige como el único doctor en medicina y, a la vez, poeta. Por tanto, gracias a colectividad que conforman todos los participantes en su obra, se delimita la individualidad de Enrique Vaca en un equilibrio entre la percepción de la otredad y el sentimiento de comunicación con otros, como explica Pedro Ruiz:

En unos casos, se trata de la percepción de la otredad en el conjunto respecto al que se afirma la singularidad, con una clara voluntad de distinción. En otros, el sentimiento de comunicación con otros es lo que permite al individuo afianzarse en su propio ser con la seguridad de una identificación colectiva. En general, lo que sucede es una forma de equilibrio más o menos inestable entre los dos extremos.²²

En lo que respecta a los temas, motivos y estilo de los poemas preliminares, no existe variación reseñable entre ellos. Esto es: todos los poemas realizan una alabanza encomiástica al autor, haciendo referencia a su profesión y vocación en torno a la dualidad médico-poeta, empleando para ello un estilo de ascendencia cultista. Así, Tomás de los Ríos en su soneto compara a Vaca con Apolo y Mercurio, como dioses que representan la poesía y la medicina, respectivamente; por su parte, Juan de Alfaro hace lo propio y lo iguala a médicos de la Antigüedad como Hipócrates o Galeno y a poetas como Ovidio y Homero; y Juan Antonio Zapata comienza la décima

²² Pedro Ruiz, «En el origen de la identidad: iguales y distintos» en la *La rúbrica del poeta*, cit. pp. 75-103, p. 75.

identificándolo con Apolo («nuevo Apolo por tu pluma,/nuevo Apolo por el arte» [vv.3-4]) y termina haciéndolo con Atlante («nuevo Atlante de las ciencias» [v.10]). La semejanza de estos rasgos hace que podamos considerar los poemas preliminares simples ejercicios de estilo, donde los escritores muestran su maestría en el manejo del género panegírico y de las técnicas cultistas, al tiempo que pretenden transmitir la idea del poeta sanador y, por tanto, de la poesía como fármaco, en comunión con los juicios vertidos en los preliminares legales y puestos en práctica por el autor en el epilio moral, centro del volumen. Este hecho nos lleva a considerar la *Lira de Melpómene* producto de una idea gestada en los cenáculos cultos de la ciudad. La interpretación del mito que ofrece el autor coincide con la de sus preliminaristas, quienes, escudándose en el ocio (como ejemplifican los versos de Andrés Jacinto del Águila : «Esta de tu discurso alta fatiga,/ de los galenos noble tregua breve» [vv.1-2])) justifican el acceso del autor a la poesía por el poder sanador de esta. Así, el carmelita Roque de S. Elías en su epigrama menciona: «*casta tuum cor agit lascivis dogmata*» (v.9), «*expandis radios doctrinae Phosphorus igne/ excutias Sol post frigida corda nive*» (vv.11-12), lo cual nos reafirma en el convencimiento de que la obra es la materialización de una idea de poesía compartida por un grupo y puesta en práctica en el «Poema trágico» por uno de sus miembros, Enrique Vaca de Alfaro, que sobresale entre ellos.

1.2.3 Dedicatorias

Tras los poemas laudatorios, toma la voz el autor, quien rubrica un romance dedicado a Velázquez, con el que pretende «granjearse» su respaldo (vv. 106-109):

Y así, en premio de mi afecto,
entre las glorias que vives,
yo me granjeo un Mecenás,
cuando mi hermano un Anquises.

La elección de la fábula mitológica como centro de la *Lira de Melpómene* puede obedecer, entre otros motivos, al interés por conseguir el beneplácito del sevillano, quien es «uno de los contados pintores españoles que en el siglo XVII cultiva el tema mitológico».²³ Como sabemos, algunas de las obras más importantes de Velázquez son de tema mitológico. Es característico en Velázquez realizar un tratamiento humanizado de las divinidades de la Antigüedad y utilizar el elemento mitológico como una forma de pedagogía. Vaca de Alfaro tuvo que conocer, ciertamente, la inclinación del maestro de su hermano Juan de Alfaro por la mitología y su uso como elemento didáctico o aleccionador. De ahí que el cordobés encontrase que su fábula mitológica con moraleja incorporada sería la apropiada al gusto del sevillano. Aún más si tenemos presente que Enrique Vaca titula «poema trágico» la fábula que ofrece al aposentador mayor de Felipe IV, siguiendo el ejemplo del *Poema trágico de Atlanta e Hipomenes* de Moncayo, quien brinda esta obra al mismo rey Felipe IV, y que ambas recrean una fábula mitológica en la que los dioses castigan a los amantes por lascivos y los convierten en animales. Al imitar al marqués Juan de Moncayo, Vaca eleva no solo la dignidad de su objeto poético y la del destinatario de su obra sino también, claramente, la suya propia.

No obstante, como sabemos,²⁴ la obra no llegó a manos de Velázquez, por lo que esta dedicatoria pasó a servir como un elemento de prestancia más en la obra. Tenemos, entonces, que advertir la existencia de otros destinatarios de la obra a los que Enrique Vaca apela directamente al introducir la siguiente cita en latín tras el poema dedicado a Velázquez:

In vitiligatores:

²³ Diego Angulo Íñiguez, «Fábulas mitológicas de Velázquez», en *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica), 2007, pp. 193-199, p. 196.

²⁴ *Vid.* §II.1.1.3 «De la composición a la publicación».

«Nihil graculo cum fidibus,
nihil cum amaracino suis».

Eramus, *Adag. 3 ex Gellio, Noct. Attic.*, lib. 20, cap. 11

Catón llamó a los críticos «*vitiligatores*», que es algo así como apellidarlos voceadores o charlatanes públicos. Según Plinio, Catón compuso esta palabra con la ayuda de *viti* (vicio) y *litigatores* (litigar).²⁵ La cita de Aulo Gelio, por tanto, va dirigida a los críticos de su obra.²⁶ Al incluir esta cita en su *Lira de Melpómene*, Enrique Vaca deja bien claro que su obra no está destinada a quien no sepa valorarla, pues no sabrá apreciarla, como el grajo la lira o el cerdo la mejorana.²⁷

Es evidente que la *Lira* va dirigida manifiestamente a un lector académico o culto. El «*nihil graculo cum fidibus*» funciona, por tanto, como un gesto de complicidad entre el autor de la obra y los lectores cultos a los que va dirigida. Ante el aumento de los lectores en los siglos XVI y XVII, como consecuencia de una escolarización creciente y de una mayor facilidad de acceso a la cultura, la clase letrada a la que pertenecía Vaca de Alfaro se vio obligada a distinguirse mediante la impresión de obras cultas dirigidas a un

²⁵ Plinio, *Historia Natural*, traducida y anotada por Francisco Hernández, Madrid, Visor, 1999, v. 1, p. 32.

²⁶ Aulo Gelio defiende su obra ante los vituperios de los críticos en sus *Noches áticas*, ed. Santiago López Morena, Madrid, Akal, 2009, p. 91 con las siguientes palabras: «Será, sin embargo, muy bueno que quienes nunca se han dado al placer de la lectura, de la escritura, del comentario, ni pasaron noches en vela en estos menesteres, ni se instruyeron con discusiones y contraste de pareceres entre los émulos de la misma musa, sino que están metidos de lleno en sus negocios y desarreglos, esos, digo, que se alejen de mis *Noches* y busquen otra clase de diversiones. Que es viejo el adagio que dice: “El grajo nada tiene que ver con la lira,/ni el cerdo con la mejorana”».

²⁷ *Vid.* Pedro Ruiz Pérez, «"El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo": las encrucijadas de Juan de la Cueva», en José María Díez Borque (dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 515-537.

lector concreto y difundidas por círculos selectos. Contribuyó a ello el empleo de un estilo *sublimis* que pretendía elevarse sobre el *humillis* utilizado en las composiciones de origen popular. La lengua culta sigue siendo el latín, por lo que escribir o realizar citas en esta lengua funciona como un síntoma de cultura y distinción al que Vaca no puede renunciar, si quiere que su libro participe en los circuitos cultos de la época. El lector funciona aquí, por tanto, como un elemento indisoluble del marco complejo y general de la obra. El autor tiene presente al lector en todo momento. Él es su objetivo. Él será quien descodifique y juzgue su obra. De ahí que, como reflexiona Vélez-Sainz, la motivación de los autores por imprimir sus poemas en un periodo en el que la poesía no se vende ni se compra en masa y en el que autores como Garcilaso, Quevedo o Góngora no se molestan en publicar sus poemas, parte de una actitud preindustrial y preburguesa de la literatura, que no busca el beneficio económico (todo lo contrario, la edición de la *Lira de Melpómene* tuvo que suponer una inversión para su autor, quien costeó su impresión sin la ayuda de ningún intermediario) sino la fama eterna, la promoción, el mecenazgo y la propaganda en determinados círculos literarios.²⁸

Para conocer el tipo de lector al que se dirige esta obra nos ayudará analizar su carga moral presente ya desde los preliminares legales, en los que se habla del valor medicinal del ocio y la eutrapelia. Esta idea de la poesía como medio favorecedor del *delectare et prodesse* la desarrolla Enrique Vaca en el comentario de su fábula mitológica, donde reprende el uso del ocio que hace Acteón. Esta lectura del mito solo puede ser entendida por quien, como el autor, goza de este privilegio. El ocio, en este sentido, es un concepto relativamente moderno que va imponiendo la clase preburguesa y se deriva del empeño por elevar la categoría profesional. De la relación entre la profesión del autor y los frutos de su ocio resulta la escritura, que se convierte en triaca

²⁸ Julio Vélez-Sainz, *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 193.

para el propio escritor y para sus lectores, a quienes ofrece una lección moral a la que no es ajeno el propio ejemplo y que, muy probablemente, sería compartida por ellos. La vinculación del ocio con la escritura y, fundamentalmente, con la poesía llegó a ser un pretexto muy utilizado por los autores para llevar sus obras a la imprenta. Tanto es así que el *Diccionario de Autoridades* recoge la siguiente acepción del término «ocio»:

Se toma también por diversión u ocupación quieta, especialmente en obras de ingenio porque estas se toman regularmente por descanso de mayores tareas. Y así el conde de Rebolledo llamó *Ocios* a sus poesías.

El «consumidor ideal» de esta obra tiene un *modus vivendi* parecido al del autor, es decir, no es profesional de las letras, por lo que la poesía constituye un ejercicio de su *otium* y no de su *negotium*. Responden a estas características los autores que participan en los preliminares de la *Lira* dedicando poemas a su autor. La mayor parte de ellos son cordobeses y obtienen su sustento, bien de las rentas eclesiásticas, bien de su labor profesional, y se consagran a la poesía solo como «adorno», imitando así a la más alta nobleza. Es más, para casi todos, esta es la primera ocasión en la que publican sus versos. Se produce aquí, por tanto, una situación muy singular: los autores que participan en la obra son, al mismo tiempo, emisores y receptores de ella. Esto, por un lado, apoya la idea de la existencia de una fuerte camaradería entre ellos que se evidencia en el acercamiento al motivo de las relaciones entre medicina y poesía trazadas por todos ellos en los poemas preliminares, lo que lleva a considerar este libro el resultado de un concepto compartido, gestado o desarrollado en reuniones y cenáculos, donde confluirían muchos de los nombres presentes en el volumen, como ya ha apuntado Ruiz Pérez.²⁹ Pero, por otro lado, encontramos en la coincidencia entre emisores y receptores de la obra, una clara estrategia editorial diseñada por el autor de la *Lira*, ya que, al hacerlos coincidir, se asegura el beneplácito y la propaganda de la obra entre

²⁹ Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*», cit., p. 281.

los miembros de su clase, quienes leerán complacidos sus propias composiciones laudatorias, al tiempo que los encomios de sus iguales le servirán al autor para sobresalir entre ellos y despuntar, así como para crear su propia representación como ingenio culto.

Enrique Vaca pretende que su *Lira de Melpómene* sea leída pero, sobre todo, vista, comentada y alabada por sus iguales y también por el resto. De ahí que haya recurrido a la impreta por medio de la cual su volumen pasa a convertirse, como apuntaba Pedro Ruiz para el caso de las *Rimas* (1622) del cordobés Antonio de Paredes, en «un puente entre el entorno de amigos poetas, límite habitual de la circulación de estas composiciones, y un público más amplio, entre los poseedores de un código compartido y quienes no ofrecían tal seguridad».³⁰ Mermadas sus aspiraciones de entrar en la Corte por la muerte del principal destinatario de la *Lira*, Diego de Silva y Velázquez, a Enrique Vaca solo le queda alimentar sus esperanzas por acrecentar su fama y perpetuar su memoria entre sus convecinos mediante la excepcional publicación en Córdoba de un volumen de autor.

1.2.4 Grabado con el retrato del autor

Pero si la portada, los preliminares legales y literarios, así como las dedicatorias, no fueran ya lo suficientemente indicativos de la imagen del autor, esta se complementa con el siguiente grabado de la efigie del poeta, que se inserta justo antes del «poema trágico», núcleo del libro.

³⁰ Pedro Ruiz Pérez, «Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp.425-448, p. 430.



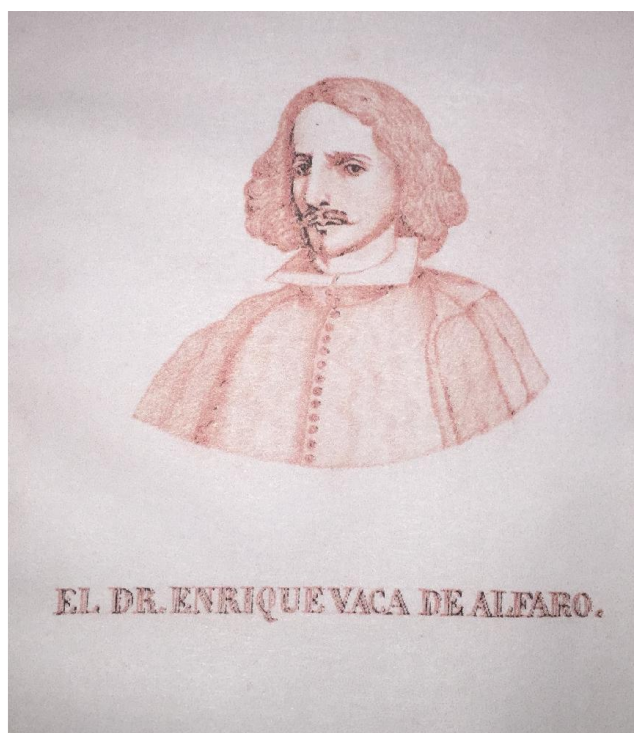
Este grabado fue realizado por Juan Franco y es uno de los pocos realizados en Córdoba durante el siglo XVII. Además de en esta obra, también podemos hallar este grabado inserto en la obra del autor, *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de las Aguas Santas*, Córdoba: Francisco Antonio de Cea y Paniagua, 1680. Aunque Juan Franco realizó otros grabados y su obra más temprana está fechada en Córdoba en 1663,³¹ su calcografía más conocida es la aquí presente. Se trata de un «retrato de corte» en el que Enrique Vaca aparece de busto y de medio lado con su atuendo como profesional médico.³² Según Antonio Gallego este grabado está inspirado en el retrato que de Enrique Vaca de Alfaro realizó su hermano, Juan de Alfaro.³³ El retrato de Juan de Alfaro está registrado en el *Catálogo de retratos de personajes*

³¹ Vid. «Córdoba» en *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, p. 125),

³² Sobre el aspecto y al vestuario de Enrique Vaca como profesional médico *vid.* §I.1.2.1.

³³ Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 225 afirma que Juan Franco grabó este retrato «por diseño de su hermano [del hermano de Enrique Vaca], Juan de Alfaro» que y así lo corroboran, posteriormente Javier Arbués Villa, Guillermo Fatás Cabeza eds. en la *Gran enciclopedia de España*, Zaragoza, Enciclopedia de España, 1990, p. 4730.

españoles que se conserva en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional Española de Ángel M^a Barcia ³⁴ y se encuentra preservado en la *Colección facticia de reproducciones de retratos antiguos de españoles* que atesora la Sala Goya de la Biblioteca Nacional Española bajo la signatura ER/335(12) y en el volumen de *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, mss. 13598 de de la Biblioteca Nacional de Madrid, v.2, f.2r. Dicho retrato es el siguiente:³⁵



³⁴ Ángel María Barcia y Pavón en su *Catálogo de retratos de personajes españoles que se conserva en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional Española*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1901-1905 registra este retrato realizado por Juan de Alfaro con el número B1870.

³⁵ El retrato que reproducimos es el que se encuentra en el f. 2r. del v. 2 del mss. 13598 de la Biblioteca Nacional de España titulado *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*. Contamos con esta reproducción gracias a la generosidad del profesor de la Universidad de Londres Ángel María García, quien me la ha cedido para la inclusión en este trabajo.

Como podemos observar, este retrato, realizado a carboncillo, guarda mucha semejanza con el grabado. Esto evidencia la relación entre ambos. Juan de Alfaro realizaría este retrato con el propósito de que le sirviera a Juan Franco para realizar la calcografía del mismo. La fuente de inspiración de Juan de Alfaro pudo encontrarse en el lienzo que con anterioridad Valdés Leal pintó de Enrique Vaca de Alfaro,³⁶ pues ambos guardan parecido. Por tanto, esta es la segunda ocasión en la que Enrique Vaca decide immortalizar su efige y lo hace, en este caso, por medio de la imprenta, pues como menciona Fernando Copello:

ocurre que si bien el retrato es el resultado de la celebridad, el procedimiento inverso también puede crearse: el retrato conduce a la celebridad. Y es allí justamente donde interviene la imprenta con su manía multiplicadora produciendo y generando celebridad. El retrato impreso, el retrato en el libro resulta todavía más eficaz que el retrato en el lienzo.³⁷

Incuestionablemente, el retrato impreso tiene una función divulgativa más eficaz que el retrato en lienzo, de ahí que los escritores recurrieran a estampar su imagen en sus ediciones. En un principio, son los nobles quienes gozan del privilegio de la inmortalización pictórica como un modo de pervivencia en la memoria de sus iguales. En palabras de un pintor y teórico portugués, «solamente los claros príncipes y reyes y emperadores o excepcionales hombres famosos merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en buena memoria a los futuros tiempos y edades»,³⁸ pero esta idea, lejos de

³⁶ Juan de Valdés Leal, *Retrato de Enrique Vaca de Alfaro*, 1655 (Colección particular de Seligmann, Nueva York; *vid.* José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», *Separata de la revista Espiel*, s.n (1963), sin paginar, y §I.1.2.1 de esta tesis.

³⁷ Fernando Copello, «Autobiografía, intimismo y publicidad en la periferia de un libro de Ambrosio de Salazar. *Espejo general de la gramática en diálogos...*(Rouen, 1614)», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coord.), *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 207, pp. 447-469, p. 460.

³⁸ Francisco de Holanda, *De la pintura antigua* seguido de *El diálogo de la pintura*, versión castellana de Manuel Denis (1563), prólogo de Elías Toro, ed. y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor D.L., 2003, p. 97.

desdibujarse, se refuerza con el paso de los años. La propia cultura renacentista y, sobre todo, la barroca despliegan un inagotable caudal simbólico que asimilaron los poetas, aún sin pertenecerle «por linaje». En este contexto, se entiende el poder institucionalizador de los retratos, que ya no solo se insertan en las ediciones de forma independiente, sino que llegan a conformar, en paralelo a los libros de nóminas, volúmenes completos como el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Pacheco.³⁹

Pero volvamos a la *Lira* para entender el significado concreto que tiene el retrato de Enrique Vaca en el conjunto de los preliminares. Para Pierre Civil el grabado con la imagen del poeta inserto en los preliminares de la obra sirve, junto con los poemas dedicados al autor, para plasmar «una total expresión encomiástica».⁴⁰ La ejemplaridad del retrato y su valor de argumento visual revalidan el testimonio vertido en los preliminares poéticos y afirman la individualidad y singularidad del autor en la edición. El retrato es el elemento paratextual que más contribuye a la construcción de la identidad del autor como sujeto autónomo. Por eso Cervantes, en sus *Novelas ejemplares*, lamenta que su amigo no haya querido insertar su retrato en el libro, lo que le obliga a tomar la palabra y representarse a sí mismo mediante la palabra («en fin, pues ya esta ocasión se pasó, y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico»)⁴¹ Enrique Vaca no solo cuenta con su retrato en su edición, sino que, además, este se encuentra acompañado de una inscripción

³⁹ Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

⁴⁰ Pierre Civil, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, v.1, pp. 419-432, p. 423.

⁴¹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, p. 243.

latina en la que se precisa su edad y se pondera su imagen en términos ditirámicos, resaltando su formación universitaria en Salamanca y su genialidad en la Medicina: «*D. Henricus Vaca de Alfaro cordubensis qui medicinam genios, duce amplexus est Salmanticae ipsam que promovit et illustravit. Anno MDCLXIV aetatis XXIX*». ⁴² Sigue a estas inscripción la siguiente cita latina:

*Corporis haec facies certe est non mentis imago,
ista nequit pingi, pingitur illa tamen.* ⁴³

Para explicar este texto, es necesario poner de manifiesto que una de las principales particularidades del género del retrato ha sido la de conseguir el parecido con el natural y con ello favorecer el carácter elocuente de la obra. De ahí que Palomino loe el retrato que Valdés Leal hace de Enrique Vaca con estas palabras: «sumamente parecido [...] con tal viveza que parece el mismo natural», ⁴⁴ haciendo así alusión a la técnica renacentista del retrato basada en «extraer del natural», expuesta por Francisco de Holanda en su tratado *Del sacar por el natural* (1549). ⁴⁵

Como advierte M^a del Mar Alberto, fue durante el siglo XVII «cuando los artistas comenzaron a buscar una mayor introspección en el carácter del

⁴² Traducción: Don Enrique Vaca de Alfaro, de Córdoba, que en Salamanca abrazó la medicina por vocación propia, promoviéndola e ilustrándola. Año 1664, de edad 29.

⁴³ Traducción: Esta cara de su cuerpo no es, en verdad, la imagen de su alma; esta no puede pintarse, sin embargo, aquella está retratada.

⁴⁴ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 120.

⁴⁵ *Vid.* P. Burke, «La sociología del retrato renacentista», en VV.AA., *El retrato*, Madrid, 2004, pp. 91-107.

retratado, intentando hacer visible el alma». ⁴⁶ Una muestra de ello ofrece Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* (1633), donde asegura:

Será muy a propósito valerse el pintor y el poeta de esta doctrina cuando han de pintar algún personaje de costumbres señaladamente malas o señaladamente buenas para pintar los afectos, hábitos y movimientos de tal suerte que den indicios del predominio que las primeras calidades de la composición del cuerpo tienen y cómo disponer los accidentes exteriores de él. ⁴⁷

La obra llega a ser vista como *alter ego* del propio individuo, en la que se muestran, además de los rasgos físicos, los psíquicos. Esto promovió cierta polémica entre quienes, como Vaca de Alfaro, defendieron que «el alma» no puede ser pintada. Por eso Enrique Vaca acompaña al grabado de su efigie de la citada leyenda en latín. Con estas palabras deja clara su postura al expresar que: «Esta cara de su cuerpo no es, en verdad, la imagen de su alma; esta no puede pintarse, sin embargo, aquella está retratada». La concepción de que la pintura recrease o tuviera la propiedad de recrear la cara como reflejo del alma de un individuo fue vista como herejía por el catolicismo, que mantuvo la creencia de que el alma no es forma del cuerpo, por lo que esta no puede ser inmortalizada a través del arte de la pintura. Como no podía ser de otro modo, Enrique Vaca de Alfaro profesa esta opinión. Su pasado como eclesiástico, el hecho de pertenecer a una familia de afanados servidores de Dios y la profunda religiosidad de la que da muestra en sus escritos editados y manuscritos, lo obligan a ello.

Al insertar un grabado con su efigie en su edición impresa, el autor de la *Lira* deja constancia y perpetúa su imagen como médico, al tiempo que hace

⁴⁶ M^a del Mar Alberro Muñoz, «La pasión por las pasiones en la pintura barroca», en Concepción de la Peña Velasco (coord.), *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 131-142, p.137.

⁴⁷ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 396.

ostentación de su caudal, pues, como señala M^a José Porro: «retratos, estampas o láminas exentas, solo tuvieron cabida en obras de cierto relieve o pretensiones y de coste más elevado». ⁴⁸ Sin embargo, según analiza esta investigadora, la modestia de la imprenta cordobesa durante el siglo XVII impidió que se incorporaran gran cantidad de grabados o ilustraciones. En su estudio, M^a José Porro localiza un grabado de Juan de Góngora en el *Método curativo y uso de la nieve* (1640) de Alonso de Burgos, antecesor del autor de la *Lira* en el desempeño de su oficio como médico del obispo de Córdoba. Enrique Vaca, siendo consciente de la tradición del uso del grabado en las ediciones de otros médicos convecinos y de lo excepcional de su uso en las prensas cordobesas, no quiso privar a su volumen de este lujo por medio del cual eternizo su imagen unida a su obra. ⁴⁹

1.2.5 Epílogo poético y nota bibliográfica

La obra se cierra con una epístola en tercetos en la que un anónimo «amigo del autor» alaba a Enrique Vaca, ya no por su excelencia como poeta, sino por su buen hacer como médico y le solicita su servicio. A ella sigue una «anotación» en la que se dan los títulos de algunos libros que el autor tiene pendientes de imprimir «tocantes a su profesión».

El hecho de que «un amigo del autor» abra el volumen alabando a este en cuanto a su condición de poeta y médico («Eres el fénix tú, porque eres solo,/ y en crédito de aplausos tan debidos,/ dos veces su hijo te publica Apolo» [vv. 12-14]), para luego cerrarlo, no solo alabándolo como médico, sino mostrando lo que lo aprecia en el ejercicio de esa profesión, pues en él

⁴⁸ M^a José Porro Herrera, «Imprenta y lectura en Córdoba (1556-1900)», *Arbor*, CLXVI, 654 (Junio del 2000), pp. 253-275, p. 259.

⁴⁹ *Vid.* § I.1.1.3 «De la composición a la publicación».

confía la curación de su hermano («Doctor Alfaro, grande amigo mío,/ mi hermano enfermo está, y de gran cuidado/ su curación también, en quien la fío» [vv.1-3]) es, cuanto menos, sospechoso y hace pensar que, tras este anonimato se esconde el autor de la obra, es decir, el propio Enrique Vaca.

La abundancia de falsos galenos, empíricos y hechiceros, hicieron dudar de la disciplina médica y, por ende, de los profesionales titulados. Resultó inevitable el enfrentamiento entre estos y los empíricos. En esta epístola en tercetos escrita por un sospechoso «amigo del autor» se da muestra de ello al denunciar el ejercicio de la medicina por «falsos licenciados»:

No a nuestro siglo, no, que de la yerba
de el suelo se levantan licenciados
para matar no más con muerte acerba.

En el empeño por atestiguar la antigüedad y la dignidad del saber médico y su ejercicio se escribieron historiografías médicas y vidas de médicos, como la realizada por Esteban de la Villa, autor de un *Libro de vidas de doce príncipes de la medicina y de su origen* (1647), y la de Enrique Vaca de Alfaro, *Vida de Rabí Moisés, médico* (1663). La literatura médica alcanzó gran relevancia en las prensas españolas del siglo XVII. En el transcurso del siglo vieron la luz un total de 664 impresiones de libros médicos,⁵⁰ de las cuales 29 se hicieron en Córdoba, número que superó a las impresas en Granada, (donde se editaron 28 textos de este carácter) Valladolid y Alcalá (que dieron cada una 22 títulos a la imprenta, o Salamanca, que solo dio 11).⁵¹ Pero no todos los médicos publicaron obras sobre esta materia, algunos combinaron su quehacer clínico con el cultivo de una decidida vocación humanística, como muestra Enrique

⁵⁰ Luis S. Granjel, *La medicina española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 51.

⁵¹ A. Fernández Dueñas *et al.*, «La producción médico editorial cordobesa en el barroco: análisis, revisión y comentarios», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 106 (1984), pp. 347-357. p. 349.

Vaca en la «anotación» que sirve de broche a la obra:

Anotación

Tiene el autor para imprimir algunas obras tocantes a su profesión que va limando, cuyos títulos son los siguientes:

Threnodia medica. De signis salutis et mortis in morbis.
Promptuarium medicum
Athaeneum cordubense
Idea antiquitatis in exequiis et ritibus funeralibus
Tractatus de hydrope
Cursus medicu

La mención de obras de carácter médico (*Threnodia medica. De signis salutis et mortis in morbis; Promptuarium medicum; Tractatus de hydrope; Cursus medicus*), pero también de carácter erudito (*Athaeneum cordubense; Idea antiquitatis in exequiis et ritibus funeralibus*), más que cuestionar su especialización médica, subrayan el carácter culto de un perfil en el que la poesía no puede desentonar, sino más bien integrarse en un modelo ideal.⁵² Para revalidar este modelo ideal, el del médico docto, Enrique Vaca se sirve de un objeto de culto que traspasa las fronteras de la inmediatez y logra ser eterno: su libro de la *Lira de Melpómene*. A través de él logra proclamar su identidad y recalcar su imagen social, con la que conseguir no solo el prestigio inmediato entre sus contemporáneos, sino también el perenne en el resto de generaciones, al tiempo que procura alcanzar intereses específicos. Pero ¿qué imagen?: ¿la de un médico cuyo sustento principal depende de la sujeción al mecenazgo y compagina su actividad profesional con la literaria y editorial para promocionarse? ¿O la de un ilustre doctor con una posición social respetable y un estatus lo suficientemente noble como para gozar del tiempo de ocio que dedica a la escritura? Claramente, la intención del cordobés es mostrar la segunda, aunque su realidad más bien corresponde a la primera.

⁵² Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármakon*», cit, p. 278.

1.3 *Dispositio*, género y estilo

La función de «medicamento espiritual del alma» que el catedrático de vísperas de Teología, Joseph de Vitoria y Dávila, le atribuye en su Aprobación a la *Lira de Melpómene*, justifica su publicación al tiempo que la adscribe a un género concreto: el de la poesía moral. De ahí que la fábula mitológica de Acteón y Diana, centro de la obra, se conciba como un alexifármaco contra la lascivia y las pasiones humanas, conforme al pensamiento estoico, que aparece cristianizado en algún punto, como veremos. Por último, las formas estróficas (entre las que resalta, por su mayor uso, el soneto) que completan el poemario y en las que el autor, bien traduce composiciones griegas o latinas, como los epigramas satíricos-burlescos de Marcial; bien desarrolla tópicos clásicos, como el horaciano *beatus ille*; bien realiza un ejercicio de *laus* de ilustres personalidades vinculadas a su familia y al mundo de la cultura, mantienen la carga moral, ya no solo a través del adoctrinamiento, sino también por medio de la reprobación, en el caso de los poemas satíricos, y del ejemplo, en el de los panegíricos. A pesar de que la temática varía en cada una de las composiciones que conforman la edición, en todas ellas late el precepto horaciano del *delectare et prodesse*. Y es que la influencia que Horacio ejerce en la *Lira de Melpómene* se advierte ya desde el mismo título. Vaca de Alfaro elige el nombre de una musa para presidir su obra, siguiendo el ejemplo del *Parnaso Español* (1648) de Quevedo, pero no opta por la musa que este empleó para su poesía moral, Polimnia, sino que se decanta por Melpómene, la musa fúnebre y de la tragedia, como explica Gonzalez de Salas:

Es, pues, así mi observación que a Melpómene le compete todo el género de las funerales poesías, y esta es la una parte a que quisieron presidiese su numen. La otra parte, que de genio es no desconforme, la influencia viene a ser para que las acciones trágicas le atribuyen, y de ambas superintendencias, juzgo yo, segura la comprobación.¹

¹ Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 178-179.

De ahí que en el *Parnaso Español* de Quevedo, bajo el amparo de la musa Melpómene, se reúnan las poesías fúnebres y en los *Favores de las musas* (1631) de Francisco de Medrano, Melpómene presida el tercer libro, dedicado a la tragedia. De igual modo, lo funesto y lo trágico están presentes en el título de la obra de Vaca de Alfaro en relación a la musa: *Lira de Melpómene, a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos oye atento el doctor don Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe*. El libro de Vaca pretende promover, mediante la tragedia, la catarsis con la que purificar a sus lectores. Persigue, por tanto, una curación moral y ética. Para potenciar el *pathos*, el autor pone en boca Melpómene el contenido de su obra. Es la misma Melpómene, desde la ultratumba, rodeada de sus sirenas, la que con su lira de «armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos» nos habla y nos advierte. La lira fue reconocida como atributo de Melpómene por distintos poetas. Encontramos ejemplos en la poesía hispánica tanto del Renacimiento, con Fernando de Herrera: «volvió a sonar la lira soberana/ honrando a quien la bella Melpómene/ lejos de tanto multitud profana/ con blandos ojos mira»,² como del Barroco, con Luis Carrillo y Sotomayor: «A semejantes casos Melpómene/ en las trágicas voces de su lira,/ cantó no menos docta esa pena»³ o Luis Belmonte Bermúdez: «que si me presta, mientras yo la imito/ la lira Melpómene, Arguijo el canto».⁴ De ahí que Vaca en el título de su obra relacione la lira con Melpómene. Esta musa será quien decida, traspasada la muerte, quién merece el laurel que Horacio le reclama en su conocida Oda XXX «Ad Melpomenen», vv. 15-16: «*quaesitam meritis et mihi Delphica/ lauro cinge volens, Melpomene, comam*». Vaca de Alfaro recurre a la musa a la que Horacio le dedica este simbólico poema, que presenta como el túmulo o monumento

² Fernando de Herrera, *Poesía*, ed. de María Jesús Ruestes, Planeta, Barcelona, 1986, p. 250.

³ Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesía*, ed. de Rosa Navarro Durán, Castalia, Madrid, 1990, p. 124.

⁴ Luis Belmonte Bermúdez, *La hispánica*, ed. de Pedro Piñero Ramírez, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974, p. 206.

funerario garante de su propia inmortalidad en el que cede sus méritos a Melpómene a cambio de que, a su muerte, esta lo corone con el laurel de Delfos. La vinculación de Melpómene con la muerte y, por tanto, con la memoria, la fama y la perdurabilidad de lo escrito, puesta de manifiesto por el poeta latino resuena irremediabilmente en el título de la obra de Vaca, que, al igual que Horacio, construye su *Lira de Melpómene* como el «monumento» por medio del cual garantiza su eternidad. De este modo es percibido por sus preliminaristas, quienes remiten a la idea de la inmortalidad por medio de la escritura en los poemas que le dedican al autor.⁵ Así Francisco Durán de Torres dice en su décima:

Hoy, Alfaro, tu memoria
se ha vinculado a la fama,
que eternizada se aclama,
a la venidera historia;
digno es tu nombre de gloria
sin que el tiempo le consuma,
pues ha conseguido, en suma,
por el plectro y el primor,
tu ingenio el más grave honor,
el mayor triunfo tu pluma.

También Vaca aludiendo al verso horaciano «*non omnis moriar multa que pars mei/ vitabit Libitinam*» dedica un soneto a la muerte que termina con los siguientes versos (vv. 9-14):

Todo lo rinde su mortal aljaba,
todo lo acaba su crüel fiereza,
ninguno que triunfó de ella se alaba;
pero solo, a pesar de su aspereza,
el docto vive eterno, pues no acaba,
que, en su fin, a vivir sin fin empieza.

Vaca de Alfaro confía en que Melpómene salve del olvido a «el docto» que, tras su muerte «a vivir sin fin empieza» en la memoria de los demás,

⁵ Siguiendo a Horacio también pusieron de manifiesto la perdurabilidad de la escritura poetas áureos tales como Lope de Vega: «En bronce, en oro, en láminas de Homero,/ que son más que los broncees inmortales,/ verlas escritas por la pluma espero/ de ingenios raros a la tuya iguales» (*El hijo de los leones*, acto 1, escena 10).

adquiriendo la fama y el laurel que Horacio le implora a la musa y que los preliminaristas de su obra también reclaman para el cordobés. Así, Ignacio de Almagro en su soneto indica: «laurel mereces, no confusa pira» (v. 7); y Baltasar de los Reyes en su décima señala: «Y en ese Parnaso ameno/ cuantas beben la Helicon, / sacra te tejan corona, / regio te ciñan laurel, / pues nadie es más digno dél/ ni della que tu persona» (vv. 5-10). Si únicamente el docto «vive eterno», el autor de la *Lira* se afana en serlo y en proclamarlo. Para ello compone este volumen de poesía en el que, para evidenciar su cultura, traduce e imita a los clásicos y sigue los preceptos horacianos, procurando, de este modo, asemejarse a ellos e inmortalizarse por medio de su pluma. Su poética se inserta, por tanto, en la tendencia clasicista⁶ que cultivaron poetas como Francisco de Medrano, Francisco de Rioja o Esteban Manuel de Villegas, entre otros. Además de por su poética, Vaca exhibe su cultura por medio de su grado académico de «doctor». De ahí que se presente, desde la portada de su obra como «doctor D.», resaltando estos términos en tamaño e igualándolos al nombre de la musa. Enrique Vaca entrega su manuscrito a la Censura con la intención de conseguir la oportuna Licencia en 1660, cuando contaba 25 años, tras doctorarse en Medicina. La publicación de esta obra suponía para él, por tanto, una carta de presentación por medio de la cual darse a conocer como doctor y como docto. En el grabado con su retrato que inserta en su edición puede leerse: «*D. Henricus Vaca de Alfaro cordubensis qui medicinam genios, duce amplexus est Salmanticae ipsamque promovit et illustravit*». A pesar de que Vaca de Alfaro no esquiva la ocasión de mencionar su paso por la Universidad de Salamanca, sabemos que se licenció por la Universidad de Sevilla y que, probablemente, también se doctorase por ella. De cualquier forma, el mero hecho de poseer estudios universitarios ya lo identifica como

⁶ *Vid.* Guillermo Díaz-Plaja, «La poesía clasicista del siglo XVII», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1969, pp. XXX- XXXIV.

culto. Si, además, esos estudios son los de Medicina y se han obtenido, aunque sea en parte, en Salamanca, entonces, se logra pertenecer a un selecto círculo de letrados que aspira, por sus estudios, a colarse entre la nobleza o a instaurar una «nueva nobleza», a la que el aristócrata Quevedo identifica y cuyas pretensiones hace objeto de su sátira, pues siente tambalearse, con ella, su posición dentro de la baja nobleza (Letrilla satírica: «Deseado he desde niño», vv. 28-36):

Con más barbas que desvelos
el Letrado cazapuestos
la caspa alega por textos,
por leyes cita los pelos.
A puras barbas y duelos,
pretende ser el Doctor
de Brujas Corregidor,
como el barbado infernal.
Y no lo digo por mal.

Tal es el caso de Vaca de Alfaro. De ahí que para marcar su cultura y su pertenencia a esa «nueva» élite, el poeta cordobés dé muestras de lo aprendido y, siguiendo la idea expuesta por el Brocense en su edición comentada de Garcilaso (1574), quien no tiene por buen poeta el que no imita a los antiguos, traduzca e imite a los clásicos y, en especial, a Horacio como era rasgo distintivo entre los estudiantes y los poetas salmantinos. Así, Mercedes López insiste en:

el horacionismo como una de las líneas más relevantes y singularizadoras de la ejercitación poética del núcleo salmantino. Una ejercitación que gira en torno a la oda horaciana como práctica de traducción en la que intentan medirse con su expresividad lírica, pero fundamentalmente por su mensaje moral.⁷

Por tanto, Vaca al seguir a Horacio marca su procedencia universitaria y su bagaje intelectual. No obstante, como prueba de su paso por la Universidad

⁷ Mercedes López Suárez, «Los poetas de Salamanca» en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 145-161, p. 152.

de Salamanca, incluye en los preliminares de la *Lira de Melpómene* un poema del catedrático de Lengua Griega de dicha universidad, Juan Laso, quien glosa la décima que Góngora le compuso al abuelo de Vaca de Alfaro, en la que legitima al autor tanto por su dominio de las lenguas griega y latina como por el dominio de la ciencia médica, en la que sigue los pasos de su abuelo homónimo (vv. 11-20):

La lengua griega y latina
tan atento comprendes
que a Aristóteles entiendes,
luz, aunque gentil, divina.
Eres en la medicina
otro Hipócrates ufano,
sondando tanto oceano
con favorable influencia,
*así por tu sabia ciencia
como con tu diestra mano.*

Pero más allá de recalcar la pertenencia concreta a la insigne Universidad de Salamanca, los rasgos de la poética de Vaca de Alfaro reflejan los de su clase intelectual, rasgos que tanto el grupo sevillano como el salmantino compartían y que han sido puestos de relieve, entre otros, por Antonio Prieto: «Es indudable, y no solo por Francisco de Medrano o Mal Lara, que las conexiones entre los poetas salmantinos y los sevillanos hablan de un correr poético peninsular, más allá de ediciones que desmienten la vida de una poesía brotada de grupos comunicados». ⁸ Vaca de Alfaro inició sus estudios en Córdoba y estudió en las aulas universitarias de la Hispalense y de la Salmantina. Por tanto, puede que los poemas que abriga su obra sean ejercicios producidos durante su etapa formativa en Salamanca, Sevilla o Córdoba donde, aunque no había universidad, también se respiraba un ambiente humanístico al que Vaca de Alfaro tuvo acceso desde su niñez gracias a su tío, el erudito y anticuario Bernardo Cabrera. Contribuye a confirmar esta hipótesis tanto el carácter academicista de las composiciones

⁸ Antonio Prieto, *Poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 345.

que conforman la obra, como las alusiones a la juventud del poeta vertidas en los preliminares por Andrés Jacinto del Águila en su romance paranomástico dedicado al autor, donde menciona «pues, tan mozo, tanto sabes» (v. 72); o por Juan Laso en su glosa que comienza «Enrique, en tus verdes años» (v.1), así como las referencias a su condición de estudiante que realiza, por ejemplo, Juan Torralvo en su décima «Docto médico elegante/ grande ingenio en que la ciencia/ se halla con excelencia, por ser perpetuo estudiante» (vv. 1-4). Escribir fábulas mitológicas, como la de Acteón, suele ser habitual entre los autores jóvenes. Así, Manuel Bravo de Velasco dice en el prólogo de su fábula de *Júpiter y Io* (Salamanca, 1641) que, cuando la compuso, apenas llegaba a diecinueve años.⁹ Por lo demás, son muy frecuentes los volúmenes líricos que, entre las diversas composiciones poéticas, insertan una fábula mitológica que da título al poemario completo, siguiendo el ejemplo ofrecido por Lope en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). La irrupción de fábulas mitológicas en los poemarios de versos líricos sirve, entonces, desde el punto de vista temático y estilístico, al propósito de conferir prestigio al producto. Como hemos podido comprobar, Enrique Vaca tilda su obra con la marca genérica «*Lira de [...]*» pero, no por ello, renuncia a hacer alusión en el título a la fábula mitológica de Acteón y Diana, núcleo del volumen. Con ello vincula su obra con un modelo cultivado, entre otros, por el cortesano Gabriel Bocángel en su *Lira de las Musas* (1637) y la adscribe al canon de obras líricas que incluyen fábulas mitológicas, con el consiguiente prestigio que esto conlleva.

En cuanto a los sonetos y otros poemas que Vaca inserta tras su fábula son paradigmas de una poesía académica de raigambre clasicista, tanto en sus motivos como en sus estrofas. Ignacio García explica cómo la tipología editorial de los volúmenes que acogen poesía lírica culta a partir de la segunda mitad del siglo XVII opera, según «una doble dinámica de mantenimiento — con respecto a los modos barrocos— e innovación —que apunta hacia el

⁹ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 501

clasicismo del XVIII». ¹⁰ Así, por un lado, los textos religiosos o eglógico-bucólicos, en boga en la etapa anterior, ceden el puesto a las fábulas mitológicas, como la de Acteón y Diana en la *Lira de Melpómene*; y por otro lado, introduce composiciones breves en verso o prosa que tenían una complicada salida editorial en otras publicaciones, tales como los «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos» con los que Enrique Vaca cierra su obra.

A continuación, estudiaremos cada una de las dos partes que componen la *Lira de Melpómene*: la fábula mitológica en la que se relaciona «la trágica metamorfosis de Acteón» escrita en sextetos-lira y las «otras poesías» que Enrique Vaca interpreta en este «armonioso» concierto al que su obra nos convida.

1.3.1 «El Acteón»

1.3.1.1 El tema de Acteón en la poesía española áurea

El mito de Acteón y Diana fue objeto de un enjuiciamiento dispar en el Siglo de Oro. La dialéctica se sitúa en torno a la culpabilidad o la inocencia de Acteón y, por tanto, la actitud justa o cruel de Diana. De las múltiples composiciones poéticas que tratan sobre el mito, nos centraremos en las que narran la fábula mitológica al completo y en castellano con anterioridad a que Vaca de Alfaro publicara la suya. De esta manera, pretendemos enraizar «El Acteón» con la tradición poética a la que pertenece y de la que lo deslindan unas características tanto de forma como de fondo que le son propias.

¹⁰ Ignacio García Aguilar, «Tras el ‘Parnaso’ (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del siglo XVII», en Ignacio García Aguilar (coord.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61-76, p. 61.

Enrique Vaca de Alfaro recrea el conocido mito de Acteón y Diana divulgado por las *Metamorfosis*, III, vv. 138-252 de Ovidio, aunque también está presente en otros testimonios de la Antigüedad, con significativas variantes.¹¹ En la versión ovidiana, el episodio se engarza a continuación de la historia de Cadmo, abuelo de Acteón, con una anticipación del final funesto del joven antes de proceder al relato. De igual modo, Enrique Vaca en su poema relaciona a Acteón con Cadmo y presagia «el trágico suceso» (vv. 7-12):

Anime ardor Febeo
mi inculto genio, porque atento escriba
del hijo de Aristeo,
del Cadmo nieto, flor hermosa y viva,
el trágico suceso
que, en verso heroico, Ovidio dejó impreso

También sigue Vaca de Alfaro a Ovidio al fijar el cronotopo: «*mons erat infectus variarum caede ferarum*»¹²(*Metamorfosis*, III, v. 143), es decir, una montaña teñida en sangre de muchas fieras (vv. 25-30):

Un monte se levanta
que al cielo, a veces, con sus ramas toca,
tal que la vista encanta,
cerca de Tebas eminente roca,
el Gargafie llamado,
siempre en sangre de fieras anegado.

En un caluroso medio día: «*iam dies medius rerum contraxerat umbras/ et sol ex aequo meta distaba utraque*» (*Metamorfosis*, III, vv. 144-145). Así dice el poema de Vaca: (vv. 271-276):

¹¹ Para la tradición del mito en la Antigüedad *vid.*: Bienvenido Morros Mestres, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Madrid, El jardín de la voz, 2010. Vaca de Alfaro sigue a Ovidio, *Metamorfosis*, III, vv. 138-252, pero también a Higino, *Fábulas*, 180.

¹² Reproducimos el texto de Ovidio por la edición y traducción de sus *Metamorfosis* a cargo de Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2002.

Y en tanto que Diana
mitigaba el ardor de su fatiga,
en el agua que mana
templando de Titán la ardiente ira,
Acteón indiscreto,
del celebrado Cadmo infeliz nieto,

Uno de los primeros poetas españoles que, como Vaca, sigue a Ovidio en su poetización del mito es Cristóbal de Castillejo (1490-1550). De los ciento ochenta versos que conforman su *Fábula de Acteón*, escrita en coplas reales, solo en una tercera parte, en un total de seis estrofas, se narra la fábula, dedicando las doce restantes a la «Alegoría y moralidad». De ahí que José María de Cossío afirme:

el espíritu de esta pieza es plenamente medievalista, y hasta el subtítulo que refleja bien su carácter de *traducida de Ovidio, moralizada*, nos trae el recuerdo de los Ovidios moralizados que sirvieron de modelo a nuestros escritores de la Edad Media.¹³

La diferencia de esta obra con respecto al resto de tema mitológico de Castillejo es, precisamente, la inserción de la moralidad que le sigue, en la que amonesta sobre el mal uso de la caza por parte de Acteón, que simboliza «qualquier persona d`estado/ a caça muy inclinado» (v. 68-69); el cual, enamorado de Diana, que personifica la caza («por la Diosa que halló/ de cuya beldad se prende/ la mesma caça se entiende» [vv. 81-83]), se deja cegar por el amor que ella despierta en él hasta consumir toda su hacienda en su ejercicio y ser devorado por sus propios perros, que son la alegoría de «[...] sus mesmos privados/ [que] viéndolo en tales cuidados,/ buscan con él su provecho/ y le comen a bocados» (vv. 151-154). De esta manera concluye (vv. 161-170):

¹³ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, cit., p. 106.

Assí que, la conclusión
y entendimiento moral
desta fábula real
es, que cualquiera Acteón
o persona principal,
por su placer y servicio
se ocupe en el exercicio
del campo templadamente,
y no para que la gente
se lo conozca por vicio.¹⁴

En los versos de Castillejo, especialmente en los que se refiere a Acteón como «persona d'estado» y en los que identifica a Diana como símbolo de la caza, subyace la prosa de Juan de Mena escrita en la «Aplicación e moralidad» de su copla séptima dedicada a Acteón e inserta en su *Coronación*:

Por Anteón podemos entender qualquier omne de grant estado e manera así como era este infante, el qual, en lugar de se dar a aprender buenas costunbres por que fuese abto e mereçedor de adminstrar bien tanto alto estado como el de la cavallería, dase a la caça distribuyendo todo quanto tiene en perros e canes, non procurando la honor e acreçentamiento de la república nin pugnando por la defender. Este tal es comido e disipado de su canes, ca lo echan a mal, e aquellos aparejos de la caça le gastan e le comen lo que tiene, que es mantenimiento de su vida, por lo qual dize la fabla que este tal vino a do se estava Diana bañando. Por Diana podemos entender la cobdiçia de la caça, que los trae a los tales en medio de las siestas desfaziendo e menoscabando sus honras; por lo que dize la fabla que Diana paresçia más alta que las otras desde los onbros arriba, por esto podemos entender, en quanto Diana era deesa de la castidat, que la virtud de la castidat es la más alta virtud que las otras e sobrepuja a las otras en exçelencia e en mereçimiento de mayor gualardón.¹⁵

M. Kerkhof entrevé en el poema y la glosa del cordobés una crítica a la nobleza.¹⁶ Esta interpretación de Juan de Mena fue recogida por Pedro

¹⁴ Reproducimos el texto de la *Fábula de Acteón* de Cristóbal de Castillejo por la edición de sus *Fábulas mitológicas* editada por Blanca Perriñán, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999, pp. 85-89.

¹⁵ Juan de Mena, *La Coronación*, ed. de Maximiliaan P.A. M. Kerkhof, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 33-34.

¹⁶ Así, afirma: «en la narración de Acteón, que en lugar de servir al común interés prefiere ocuparse de la caza, [Mena] critica a la nobleza» en Juan de Mena, *La Coronación*, cit., p. 38.

Sánchez de Viana en sus *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio* (1589), donde se lee:

Y, moralizando esta fábula, [Juan de Mena] dice que por Acteón podemos entender cualquiera hombre de gran estado y autoridad, que, en lugar de darse al estudio de las letras y buenas costumbres para satisfacer al ministerio en que Dios le puso, se embebe en cazar, gastando en esto sus aparatos, los tesoros debidos antes a sus pobres vasallos.¹⁷

Entre el texto de Juan de Mena y el de Sánchez de Viana encontramos una diferencia sustancial: mientras el primero entiende que el noble debe ocuparse de la política de su nación en lugar de perder su tiempo y su hacienda en el ejercicio de la caza, el médico y humanista Sánchez de Viana reprocha al noble el hecho de ocuparse de la caza «en lugar de darse al estudio de las letras», como sí hacía él y los que, como él, se ocupaban de este empeño, profesionales, en su mayoría, y letrados. En la misma línea, Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (1585) expone:

La declaración moral de esta fábula es esta: por Acteón podemos entender al hombre que, en lugar de aprender estudios importantes y ocupaciones útiles, se ejercita en la caza, distribuyendo cuanto tiene en perros, no procurando honor, este tal es comido dellos, en que gasta inútilmente su hacienda.¹⁸

En esta ocasión, como vemos, Pérez de Moya universaliza la figura de Acteón y concibe en él «al hombre» en general y no solo al noble. A él le achaca la

¹⁷ Pedro Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589, f. 70. Sobre las deudas de Pérez de Moya y Sánchez de Viana al texto de Mena *vid.*: Bienvenido Morros, «Cervantes y la revolución cultural del renacimiento: Acteón y don Quijote», *Anales cervantinos*, 37 (2005), pp. 167-177; y del mismo «La mitología en el barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perionola*, 11 (2007), pp. 185-226.

¹⁸ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 578.

práctica de la caza «en lugar de aprender estudios importantes y ocupaciones útiles». Esta interpretación del mito es la que sigue Vaca de Alfaro, quien la copia literalmente en «El argumento de la fábula y su declaración y doctrina moral» que precede al poema de Acteón inserto en su *Lira de Melpómene* (1666).

Por tanto, mientras la *Fábula de Acteón* de Castillejo, inspirada en la moralización del mito realizada por Juan de Mena, pretende ser un espejo de nobles, un medio para formar a los futuros varones ilustres, a quienes se dirige, «El Acteón» de Enrique Vaca ambiciona ser un ejemplo moral para «el hombre» en general. El destinatario de ambos textos varía con el emisor. Tanto Castillejo como Mena fueron cortesanos y sirvieron al rey, de ahí que sus textos vayan dirigidos a una «persona principal». Vaca de Alfaro imita esta conducta en su obra, pero desde otra posición. Él es un intelectual y con esta fábula defiende el empleo del hombre en «estudios importantes y ocupaciones útiles», como lo es la suya de médico. Más que una crítica a la nobleza, percibimos en el poema de Vaca una defensa de su clase, de la clase culta y del *otium cum litteris*. Pero, además, haciendo honor a su ejercicio profesional, Vaca de Alfaro pretende ya no advertir o enseñar a una clase social concreta sobre los peligros de la caza, sino curar y prevenir en general. De esta manera, el autor de «El Acteón», como Gracián:

no escribe un «espejo» en el que haya de reflejarse el individuo de un grupo social establecido, esto es, el cortesano, sino que, invirtiendo la posición, supone que ha de ser la aceptación de su modelo la que le permita a alguien convertirse en el nuevo tipo del distinguido. Ello supone, aparte de una a modo de democratización del tipo, la reducción de este a un patrón pragmático.¹⁹

De ahí que Vaca de Alfaro y Pérez de Moya identifiquen a Acteón con «el hombre» tal y como Gracián llama asiduamente al protagonista de su relato moral. De igual manera, en su relación del mito, Vaca alude a Acteón como

¹⁹ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 140.

«joven gallardo» (v. 35) o «robusto cazador» (v. 56), lo cual contrasta con la consideración que le concede Cristóbal de Castillejo y el desconocido poeta de mediados del siglo XVI Francisco de Castilla, quien en su *Fábula de Acteón*, escrita en tercetos encadenados, se refiere a él como «el gran Señor» (v. 19) o «el ilustre joven» (v. 205). Cossío afirma que la intención de Francisco de Castilla con esta fábula «fue vestir con el nuevo revestimiento italiano los temas ya tratados por Castillejo»²⁰ pero, a diferencia de este, su contenido moral se centra en desarrollar el tópico de la *fortuna mutabile*, es decir, del carácter pasajero de la gloria humana, como podemos observar en los siguientes versos (vv. 406-417):

El bien, aunque no es de mano escasa
por un pequeño rato se nos presta,
y es tal que de los labios no nos pasa.
Bien claro en este caso manifiesta
la mudable fortuna lo que puede,
lo que vale, lo que es, y lo que cuesta.
En tanto que la vida no se herede
del almo cielo, no será contento
el que oyere fortuna quando ruede.
Acteón será egemplo y escarmiento:
¡ven su felicidad en qué ha parado!
¡ó suerte mala! ¡ó triste acaecimiento!²¹

Francisco de Castilla sigue en su relación de la fábula a Ovidio, quien parece decantarse por la actitud inocente de Acteón y achaca al hado su mala fortuna («*illum fata ferebant*», *Metamorfosis*, III, v. 176). Así, Castilla entiende la fábula como una metáfora de la vida del hombre expuesta a la diosa fortuna y a su rueda, que gira para todos igual, equiparando al pobre con el rico, como ejemplifica lo sucedido al «ilustre joven», a Acteón. En el Renacimiento fue muy frecuente la reflexión sobre los avatares y las vueltas de la fortuna, pero

²⁰ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, cit., p.168.

²¹ Reproducimos la Fábula de Acteón de Francisco de Castilla por el *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos por don Juan Joseph López de Sedano*, Madrid: Antonio de Sancha, 1773, pp. 58-75.

con un sentido distinto al medieval. Para Rafael García Mahiques «el Renacimiento buscó conciliar la medieval confianza en Dios con la confianza en uno mismo, propia de la nueva mentalidad, y ello lo expresa perfectamente la alegoría de la fortuna».²² Vaca de Alfaro también alude al tópico de la *fortuna mutabile* y hace responsable al hado de haber encaminado los pasos de Acteón hacía aquel retiro (vv. 277-282):

perdido discurría
el hondo bosque por camino incierto,
sin saber que seguía
de su temprana muerte el triste puerto,
llegó a la hermosa fuente
de sus hados siguiendo la corriente.

Por ello, el poeta cordobés equipara a Acteón con un «bajel incierto» (vv. 79-84):

Todos le obedecieron,
y al mancebo gallardo y animoso
discurriendo le vieron,
bajel incierto, por lo más umbroso,
a lo hondo del valle,
por lo intricado aun no hallando calle.

La relación de la Fortuna con el mar se remonta a la *Teogonía* de Hesíodo, quien en el verso 360 nombra a la Fortuna como una de las numerosas hijas nacidas de la unión del Océano y Tetis. Sin embargo, el pesimismo del barroco invierte la idea de Fortuna y, de diosa protectora de la navegación, se convierte en productora de desastres. Así lo formula Saavedra Fajardo en la última de sus *Empresas políticas*, la 101, dedicada a la muerte del príncipe: «este bajel de la vida, fluctuante sobre las olas del mundo, solamente sosiega cuando

²² Rafael García Mahiques «*Sedes virtutis quadrata*»: consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes», en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (coord.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2000, pp. 209-224, p. 213.

toma tierra en las orillas de la muerte».²³ Aunque nadie puede salvarse de los infortunios, según Poggio Bracciolini, mientras el hombre es joven y falto de formación está expuesto a mayores peligros que cuando es maduro «gracias a las fuerzas profundas de la *libera umanità*, la energía de su esfuerzo moral e intelectual, tales peligros son menores. De este modo la *virtus* y el *studium* son los que finalmente pueden vencer las malas inclinaciones procedentes del cielo».²⁴ De ahí que Vaca de Alfaro subraye la juventud de Acteón y su falta de discreción. De hecho, llega a llamar al protagonista de su fábula «Acteón indiscreto» (v. 275). La discreción es la virtud esencial en el «hombre barroco», como pone de manifiesto Gracián en su tratado *El discreto* (1646).²⁵ Como sabemos, «discreto» viene del verbo latino «discerno», es decir, discernir, y se entiende por tal «el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar»,²⁶ pero también es discreto «el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o en lo que escribe».²⁷ La discreción, por tanto, es o debe ser característica del docto, pues como

²³ Vid. José María González García, «Un barco en las tempestades de la Fortuna (de la Grecia clásica al barroco)», en Jorge Martínez Contreras, Aura Ponce de León, Luis Villoro (coord.), *El saber filosófico: Tópicos del saber filosófico*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 129-150.

²⁴ Ernst Cassirer, *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé editores, 1951, p. 124 lleva a Poggio, *Epístola II*, 195.

²⁵ Vid. Bernardo Blanco González, *Del cortesano al discreto: examen de una «decadencia»*, Madrid, Gredos, 1962.

²⁶ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Iberoamericana-Franckfurt am Main-Vervuert, 2006, s.v. «discreto».

²⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid: Francisco del Hierro, (1726-1739), 3 vols, s.v. «discreto».

advierde Zabaleta: «ser docto sin ser discreto es virtud sin sal, que aprovecha y enfada».²⁸

No sabemos si el lucentino Barahona de Soto (1548-1595) tuvo presente la *Fábula de Acteón* de Francisco de Castilla y la de Cristóbal de Castillejo al componer la suya. Este poeta cordobés sigue a Castillejo en la elección de la copla real para su fábula, compuesta por un total de ciento una estrofas, pero al contrario que sus predecesores, no escribe una fábula mitológica de contenido moral, sino que utiliza el mito como alegoría de su propia situación amorosa. Esto es: se identifica a sí mismo con Acteón y a su amada con Diana. Se ha insistido en el primor descriptivo y la sensualidad de la *Fábula de Acteón* de este autor, algo que se deja sentir, especialmente, en la descripción del baño de Diana. De este pasaje resaltaremos los versos siguientes (vv. 161-170):

Otra ninfa, diligente,
la ropa de grana y oro
le quitó liberalmente,
y descubrióse un tesoro
más bello que el sol de Oriente:
descubrióse el blanco pecho,
de masa celestial hecho:
dos montes y una cañada
de blanca nieve cuajada
y el Amor allí deshecho.²⁹

El erotismo de esta estrofa se encuentra arraigado a la escuela o el círculo poético antequerano-granadino, al que Barahona perteneció. Para Cossío, la descripción del baño de Diana del cordobés supuso un antes y un después en el tratamiento del mito, ya que, según él, todos los poetas posteriores que lo

²⁸ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde* (1660), ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 332.

²⁹ Reproducimos la *Fábula de Acteón* de Luis Barahona de Soto por la edición que de sus *Fábulas mitológicas* realizó Antonio Cruz Casado en Lucena, Publicaciones de la Cátedra Barahona de Soto, 1999, pp. 101-162.

narraron se sintieron inspirados por sus versos.³⁰ Así, hallamos la simiente de este texto de Barahona en la *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua (1577-1644),³¹ escrita en cincuenta y ocho octavas reales. De ella señalamos la estrofa en la que comienza la descripción del baño de la diosa (vv. 241-248):

Despóxanla del arco y las saetas
con que parece a amor y de amor mata,
y el cabello que alumbra a los planetas
prenden con red sutil de seda y plata;
arrójase desnuda a las inquietas
aguas, para quien es huésped ingrata,
pues dellas recibiendo la frescura
las dexa escurecidas su hermosura.³²

Este motivo despertó tanto interés en la época que Lope de Vega (1652-1635) no se resignó a recrearlo en su *Laurel de Apolo* (1630) con el nombre impropio de *El baño de Diana*.³³ La expresividad pictórica del Fénix se trasluce en sus versos, de los que rescatamos estos en los que describe el cuerpo de Diana ya en el agua (vv. 161-169):

Tenia la castísima Diana
en este tiempo sobre pura nieve,
solo el collar, y las manillas de oro;
la diferencia humana

³⁰ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, cit., p. 240.

³¹ Vid. Juan Toledano Molina. «El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 545-552 y sobre la *Fábula de Acteón* de Mira de Amescua vid. Inmaculada Osuna, «La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito», *Lectura y Signo*, 5 (2010), pp. 109-128.

³² Reproducimos la *Fábula de Acteón* de Mira de Amescua por M. T. Beltrán y F. Moya, «La *Fábula de Acteón y Diana* de Antonio Mira de Amescua», *Anales de Filología Hispánica*, 5 (1990), pp. 5-35.

³³ *El Baño de Diana* de Lope se encuentra dentro de la «Silva V» de su *Laurel de Apolo* (1639). En él narra la leyenda de la ninfa Calisto. Reproducimos el texto de *El baño de Diana* por la edición del *Laurel de Apolo* de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

la daba la obediencia que le debe,
que era divina, y era humano el coro:
la fuente rica de tan gran tesoro,
las arenas en perlas convertía,
las guijas en zafiros
[...]

También Vaca de Alfaro asume el reto de pintar con su pluma el baño de Diana. Para ello atribuye una función a cada ninfa —«a una le entregó el manto y a otra el dardo» (v. 218)— y finalmente narra la inmersión de la diosa en el agua (vv. 235-246):

Luego que se despoja,
arrójase al cristal, y el cristal frío,
mirando que se arroja,
suspendió su corriente, paró el brío,
y a su vista turbado,
de ver tanta beldad se quedó helado.
Pero como a sus ojos
en espejo más terso se miraba,
templando sus enojos,
en sus blandos murmurios la brindaba,
con que fue en tiempo breve,
a vista de Diana, agua y nieve.

A estas obras poéticas se suman las pictóricas que se sucedieron en el Siglo de Oro y que ejemplifican la relevancia y repercusión del mito. Entre ellas destaca la de *Diana y Acteón* (1556-59) de Tiziano. De las copias españolas que se hicieron de este cuadro, ocupa un lugar relevante la del yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667), quien copió esta obra y la de *Diana descubre la falta de Calisto*, también de Tiziano, con tanto esmero que pasaron por originales del pintor italiano en su propio país. Según Pérez Sánchez: «existen noticias documentales de que Mazo había copiado para el marqués del Carpio, o al menos en su colección se hallaban en 1651, precisamente estas dos mismas composiciones con dimensiones análogas a los originales».³⁴ Este dato nos hace sospechar que Enrique Vaca de Alfaro pudo

³⁴ Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1986, p. 329.

conocer de primera mano la copia de Mazo, ya que el marqués del Carpio, Diego López de Haro y Sotomayor, fue un noble muy conocido en Córdoba por su cargo como Caballerizo Mayor de las Reales Caballerizas, al que aunó, además, la dignidad de ser veinticuatro de Córdoba. Cargo este último que, como sabemos, también desempeñó Vaca de Alfaro. Una de las copias de Martínez del Mazo de *Diana y Acteón* de Tiziano se conserva, actualmente, en el Museo Nacional del Prado en Madrid y es esta:



Parece muy probable, por tanto, que Vaca conociera la obra de Tiziano por la copia de Mazo que tuvo el marqués del Carpio. Lo que resulta indudable es que pudo verla, recrearse en ella y estudiarla hasta lograr calcar en su poema la descripción del retiro de Diana como un *locus amoenus* en el que se conjuga, a la perfección, naturaleza y arte (vv. 115-138):

Un arco le adornaba
de gruesas tobas, que el cristal condensa,
y tan unido estaba
que, contra el tiempo y su tirana ofensa,
a la clave oportuna
de entibo le servía y de coluna.

A vista de esta cueva,
una agradable fuente murmuraba,
con tanta luz que eleva
la más perspicaz vista que llegaba
a mirar sus cristales,
desperdiciando perlas orientales.

A la derecha mano
resonaba cual cítara esta fuente,
cuyo eco más que humano
entre el blando susurro del corriente,
con acentos süaves
al metro se ajustaba de las aves.

El margen dilatado
de un estrado de grama se ceñía,
formando, en lo enlazado,
una vistosa alfombra y se tejía
que, por partes no pocas,
cancel formaba de diversas bocas.

De la influencia que ejerció esta obra de Tiziano en la poesía nos habla Bienvenido Morros, quien considera que Barahona de Soto se inspiró «más en el cuadro de Tiziano que en el texto de Ovidio»,³⁵ a juzgar por la meticulosa descripción que realiza de las acciones y reacciones de las ninfas tras la llegada de Acteón, motivo inexistente en el poema ovidiano, donde únicamente se dice: «*uiso sua pectora nymphae/percussere uiro subitisque ululatibus omne/ inpleuere nemus circumfusaeque Dianam/ corporibus texere suis*» (*Metamorfosis*, III, vv. 178-181). Barahona lleva a cabo una *amplificatio* de este pasaje inspirándose, claramente, en la obra del pintor italiano, como podemos observar en los versos que siguen (vv. 281-310):

Que unas de ellas se escondieron,
en el agua zabullidas;
otras la espalda volvieron:

³⁵ Bienvenido Morros Mestres, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas...*, cit., p. 471.

otras de ramas crecidas
de árboles se cubrieron.
A otras vieras sentar;
a otras, gritando, abrazar
a la diosa casta y clara;
y otras mirarle la cara,
sin osarse menear.

Otras ante él se ponían,
porque la vista cebase
en lo que le descubrían,
y a Diana no mirase,
que era lo que más temían;
porque es punto de primor,
si de pena o de dolor
se halla el hombre cercado,
escoger, si es avisado,
de dos daños el menor.

Otras, con ánimo puro,
estando en torno abrazadas
del cuerpo nada seguro,
hicieron encadenadas
un hermoso y bello muro.
Mas poco vale lo hecho;
que él la mira, a su despecho:
tan gentil Diana estaba,
que por cima las sobraba
con más que garganta y pecho.

También Vaca de Alfaro, como Barahona de Soto, tomó como referencia el cuadro de Tiziano y, llevando a cabo el tópico horaciano de *ut pictura poesis*, procuró hacer hablar la pintura en su poema al narrar las reacciones de las ninfas al ser sorprendidas por Acteón durante el baño (vv. 301-312):

Al punto la cercaron
y una encarnada tela entretejieron
con que atentas guardaron
la divina deidad que al cristal dieron,
siendo en las aguas frías
de majestad tan grande celosías.

Pero como esta diosa
en estatura a todas excedía,
y también por lo hermosa
su rostro y cuello allí se descubría,
Acteón pudo vella,
siguiendo lo funesto de su estrella.

La alusión a «una encarnada tela» así como a la estatura de Diana que «a todas excedía» —también presente en Ovidio: «*tamen altior illis/ ipsa dea colloque tenus supereminet omnes*» (*Metamorfosis*, III, vv. 181-182)—señala el cuadro de Tiziano como fuente de este pasaje.

Hasta aquí hemos podido leer y contemplar la suntuosa belleza de la cueva de Diana, de sus ninfas y, por supuesto, de la diosa, a quien Barahona relaciona con Amor y Amescua parece identificar con Cupido para justificar, de algún modo, el nacimiento del amor en Acteón (Luis Barahona de Soto, *Fábula de Acteón*, vv. 341-350):

Vio el cabello atado y liento
y dejó enlazarse en él,
tras la vista, el pensamiento,
y este se llevó tras dél
voluntad y entendimiento.
No supo mirar por sí,
hasta verse preso allí,
de amor en el ciego abismo;
mas yo hiciera lo mismo
si la viera antes que a ti.

Ambos poetas se decantan por la versión más generalizada, presente en Ovidio, Nonno, y Fulgencio,³⁶ quienes apuntan a que el castigo de la diosa provino, únicamente, del hecho de haber sido vista desnuda. De ahí que el protagonista de la fábula, tras conocer la reacción de la diosa al ser sorprendida, le pida misericordia (vv. 711-721):

Ten misericordia agora
de este cuerpo que pagó
sin ofenderte, señora;
el tuyo es el que pecó,
que nos prende y enamora.
Tú, señora, lo causaste;
sin causa me castigaste;
¿a quién no tornara mudo

³⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 138-252; Nonno, *Dionisiacas*, canto V 287-551; Fulgencio, *Mitología*, lib. 2, pp. 254-255.

el claro cuerpo desnudo
con que el alma me ligaste?

Barahona de Soto que —no olvidemos— se siente identificado en el relato de su fábula con Acteón, le atribuye al cuerpo de Diana la culpa: «el tuyo es el que pecó». Aunque no de una manera tan contundente, Mira de Amescua también considera cruel a la diosa y le recrimina su reacción, ya que, si en lugar de por Acteón hubiera sido sorprendida por Edimión, el pastor de quien estaba enamorada, su comportamiento habría sido distinto y hubiera disculpado el error cometido por Acteón, que, sin querer, fue llevado hasta ella siguiendo su sino (vv. 321-328):

Y tú, cruel, (no digo escrupulosa)
que a ser Endimión este que vino
o menos recatada, o más piadosa
disculparas su error, si no es destino;
derrame ya tu mano poderosa
el mortal instrumento cristalino,
concede y bastará, honesta y clemente,
opaco cuerpo al agua transparente.

Vaca de Alfaro, sin embargo, discrepa de ellos y, siguiendo a Higinio,³⁷ cree en el carácter casual del encuentro, pero atribuye a Acteón una conducta transgresora activa (vv. 325-342):

Y aunque la aseguraban
las que en esta tragedia la asistían,
de suerte la enojaban
los impulsos que a Acteón conmovían,
que torciendo la vista
Belona quiso ser en la conquista.
Volvió llena de enojos,
iracunda, a buscar la aguda aljaba,
pero si con sus ojos
las vidas de las fieras despojaba,
no ha menester acero
porque un rayo esgrimió en cada lucero.
Y viendo que su ofensa

³⁷ Higinio, *Fábulas*, 180.

Acteón intentaba ciego y loco,
no hallando más defensa
que el cristal por suplicio, aunque era poco,
al joven se lo arroja,
que hace flechas las aguas si se enoja.

Los versos «de suerte la enojaban/ los impulsos que a Acteón conmovían» y «y viendo que su ofensa/ Acteón intentaba ciego y loco» presentan una conducta hostigadora y libidinosa por parte del joven tebano, lo que permite al poeta traspasar a Diana el papel de víctima atribuido habitualmente a Acteón. El poema de Vaca de Alfaro presenta un Acteón sátiro, deshumanizado, ya convertido en animal antes de la acción de la diosa, debido a no saber refrenar el deseo concupiscente que ver el cuerpo desnudo de Diana le despierta. El delito, que no queda en la mirada inocente y en el nacimiento de una pasión irrefrenable, se convierte en afrenta cuando el cazador intenta violar nada menos que a la diosa emblema de la castidad, cometiendo, entonces, un pecado de *hybris*, puesto que más allá de revelarse contra la voluntad de la diosa trata de forzarla, creyéndose, por tanto, superior a ella. Queda en evidencia así la falta de discreción de este noble, que le lleva a querer mancillar a una divinidad como Diana que, además, es la diosa de la caza y, por tanto, superior a él también en cuanto a este arte. La pretensión del cazador de hacerla presa de su lujuria se torna en su contra y es él quien se convierte en animal de presa al adquirir la forma de ciervo de la que lo dota Diana. De este modo, el cazador que pasa a ser presa será cazado y experimentará, en sus propias carnes, la violencia de su afrenta.

Durante el siglo XVII, explica Arturo Morgado, «el mundo animal era visto todavía bajo una perspectiva moralizante y simbólica, en la cual los animales eran equiparados con los vicios». ³⁸ La figura del ciervo que adopta Acteón representa, desde la Antigüedad, el vicio de la lascivia y, por ello, «se

³⁸ Arturo Morgado García, «La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el Bestiario de Covarrubias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 67-88, p. 67.

erige como el objetivo de Diana, a quien —en los sacrificios— las ninfas consagradas a ellas le ofrecen los cuernos del animal». ³⁹ En el mito ovidiano, el cazador no se percata de su metamorfosis y, sin justificar su reacción, el poeta narra cómo huye con la ligereza propia de su nueva naturaleza. Sin embargo, en el poema de Vaca de Alfaro, Acteón se percata de su transformación en ciervo y huye, ya no por su propia voluntad sino por el iracundo viento que Diana exhala de su aliento (vv. 379-390):

A los pies y las manos
con pena inexorable se miraba,
y en los fértiles llanos
que eran también de bruto averiguaba,
que su poca modestia
de hombre le enajenó y le hizo bestia.
Exhaló de su aliento
la diosa un iracundo torbellino
de tan airado viento,
que al desdichado, sin hallar camino,
hizo con gran violencia,
desesperado huir de su presencia.

Esto supone una *amplificatio* del mito por parte de Enrique Vaca, pues, en la mayoría de las versiones, se narra la huida de Acteón tras su transformación sin precisar que Diana lo instigó a ello con la violencia de su viento. Vuelve Vaca de Alfaro al poema de Ovidio para relatar cómo el nieto de Cadmo, ya convertido en ciervo, descubre su nueva imagen en el reflejo del agua y, queriendo quejarse, solo logra dar un gemido. ⁴⁰ En medio de su perplejidad, su jauría lo encuentra e intenta apresarlo. Acteón, que conserva su entendimiento humano, intenta decirles (v. 654): ¿«No conocéis a vuestro dueño?» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, v. 230: «*Actaeon ego sum: dominum cognoscite*

³⁹ Bienvenido Morros Mestres, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas...*, cit., p. 311.

⁴⁰ Sobre la incapacidad de Acteón para el lenguaje articulado *vid.* J. Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature*, Nueva York, Perter Lang, 1992, pp. 65-75.

vestrum), pero no puede articular palabra y muere despedazado por sus propios perros. Esta muerte que Diana «permite» no la convierte, sin embargo, a los ojos de Vaca de Alfaro en «tirana», sino en «severa y fuerte» (vv. 733- 738):

Esta muerte inhumana
Diana permitió severa y fuerte,
y aunque no fue tirana,
por no saber de amor, le dio la muerte,
que si de amor supiera,
el verla, de lisonja le sirviera.

El poeta dignifica, así, la imagen de Diana, a quien se había calificado de «cruel», especialmente en la tradición poética más contemporánea a él, como hemos visto. Para ello la deshumaniza, alejándola del sentimiento de amor, y en consonancia con su naturaleza y poder divino para juzgar y castigar las acciones humanas, la hace portadora del rigor necesario para frenar el comportamiento de los hombres; lo cual conecta con la lectura moral que se desprende de su poema (vv. 739-750):

Si una deidad mentida
ejecuta castigo tan severo,
privando de la vida
el brazo que rigió el mejor acero,
¿qué hombre humano se mueve
y a ofender la deidad de un Dios se atreve?
Quien busca la torpeza,
si el amor que es lascivo monstruos cría,
y mancha la pureza
del alma que por Dios se rige y guía,
tema, si no ser ciervo,
ser del abismo y sus ministros siervo.

El joven tebano, habiendo vulnerado la intimidad de la diosa que encarna la castidad, es convertido en un monstruo. Se entiende aquí monstruo como un parto o producción contra el orden regular de la naturaleza.⁴¹ Acteón se

⁴¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*., cit., s.v. «monstruo»: «[...]monstruo no es otra cosa sino un pecado de naturaleza con que por defecto o sobra no adquiere la perfección que el viviente había de tener».

convierte en monstruo porque, manteniendo su entendimiento, adquiere la apariencia de un animal salvaje, en consonancia con su instinto sensual para con Diana.

Vaca, a la zaga de modelos como el de Cristóbal de Castillejo, ofrece una lectura moral del poema en la que muestra, claramente, la raíz ideológica que sirve de premisa a su obra: un estoicismo cristianizado. La alusión a «Dios» en el verso 748 —«del alma que por Dios se rige y guía»— evidencia la salida de la esfera de la ficción y la cristianización de la fábula, que sigue así el ejemplo ofrecido por los conocidos como «Ovidios moralizados» medievales, que ampliaron, comentaron y dieron un trasfondo evangélico y bíblico a los mitos de la antigüedad clásica.

La moralidad que se desprende de su poema se encuentra en consonancia con el comentario previo que lo antecede, al que titula: «Argumento de la fábula y su declaración y doctrina moral». La mayor parte del comentario está tomado casi literalmente del texto de Juan Pérez de Moya *Filosofía secreta*, lib. V, cap. V,⁴² el cual Vaca copia, reelabora y completa. En él se aplica a referir las desventuras de Acteón, reproduciendo los datos capitales que aparecen en la obra de Ovidio y, así, nos presenta al príncipe de Tebas como víctima de la sed, y a la caza como la culpable del deseo de beber agua que desencadena la tragedia, pese a que en su poema no hace referencia a ello en ningún momento, lo que nos lleva a considerar que gran parte de este comentario supone un añadido al poema, dispuesto en la obra con la voluntad de completarla y hacer que gane en volumen de una manera bastante rentable para el autor, pues son escasos los datos nuevos que este aporta a la exégesis de Moya, reduciéndose muchos de ellos a notas eruditas tomadas, bien de alguna poliantea, tal como la de D. Nani Mirabelli (1503 y versiones sucesivas); bien directamente de la lectura de autores clásicos, como Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, VII y XLIX; o bien de las obras de escritores

⁴² Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta de la gentilidad*, cit., pp. 578-580.

contemporáneos al autor, como Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, V, 8. Entre las lecturas de índole moral del poema se hallan varias conocidas como la de Fabio Planciades Fulgencio, *Mitología*, III, 3, quien entiende que este mito pretende avisarnos de los peligros de la caza; la de Piero Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii*, VII, quien considera que los perros son una metáfora de los aduladores, cuyo fin es destruir al señor; la de Natalis Comes, *Mythologiae*, VI, 24, quien ve en la fábula una amonestación contra la curiosidad; y la de Antonio Pérez Sigler, *Metamorfosis*, quien reprende a Acteón por investigar los misterios del cosmos; y una que Vaca de Alfaro añade y que conecta con la moralidad de su poema:

Amonestanos también en esta fábula el recato con que hemos de mirar a las mujeres por el decoro y atención que se debe a su honestidad, y más estando desnudas. Véase acerca de este punto el libro intitulado *Vida política de todos los estados de las mujeres* del padre Cerda; y otro del Arcipreste de Talavera contra las malas mujeres; y a León en el *Discurso de los velos*.

Vaca entiende el mito como una alegoría del mal que llega a los hombres que pecan de imprudentes y, llevados por la lascivia, ofenden con su mirada o voluntad la honestidad de las mujeres. Pero también habla de quien «mancha la pureza/ del alma que por Dios se rige y guía» (vv. 747-748). Esto nos lleva a la concepción cristiana del pecado original concebido como la mancha provocada por la rebeldía de Adán en el Jardín del Edén. Este, desde entonces, pierde su santidad y el dominio del espíritu sobre el cuerpo (Génesis, 3,7) además de su eternidad, de ahí los versos finales del poema de Vaca: «tema, si no ser ciervo/ ser del abismo y sus ministros siervo». En la Biblia el abismo puede tener dos significados: «la morada de los muertos (Sal. 107, 26; Rom. 10,7) o la prisión donde quedarán encadenados definitivamente Satanás y todos sus demonios (Ap. 20,3)».⁴³ Así, podemos leer en Lucas 16,

⁴³ *El evangelio según san Lucas, III: traducción y comentario, capítulos 8,22-18,14* ed. por Joseph A. Fitzmyer, Madrid, Ediciones cristiandad, 1987, pp. 32-33.

26: «Además de eso, hay un gran abismo entre nosotros y ustedes, de modo que los que quieren pasar de aquí para allá no pueden, ni tampoco pueden los de allá para acá». A ese abismo van encaminados, según se desprende del poema de Vaca de Alfaro, quienes, desobedeciendo la palabra de Dios, se dejan llevar por las apetencias y deseos. Esto se encuentra en perfecta concordancia con la moral estoica, la cual determina que el bien y la virtud solo se consiguen por medio de la razón, evitando dejarse llevar por las pasiones. Por tanto, el *logos* estoico y el *verbum* cristiano⁴⁴ son equiparables en cuanto a valores ambos de la razón sobre la pasión, como defienden tanto Séneca: «Es feliz el que tiene un juicio recto; ...es feliz aquél para quien la razón es lo que da valor a todas las cosas de su vida» (*De vita beata*, 6), como san Justino: «Nosotros aprendimos que Cristo es el primogénito de Dios y que es la razón, de la cual participa todo linaje humano» (*Apología*, I, 46). En concierto con ello, Vaca ofrece una moralidad de su obra que puede interpretarse en ambas claves que se complementan y que sirven para fortalecerla.

A modo de conclusión, «El Acteón» y su preceptivo comentario evidencian el gusto de la clase culta, a la que pertenece Enrique Vaca, por la literatura como medio de *delectare et prodesse*. La doctrina moral con la que concluye su poema es el pretexto que utiliza el escritor para componerlo y, más allá de eso, para publicar su libro, en concordancia, muy posiblemente, con la idea difundida en los círculos cultos en los que Enrique Vaca participaba y que se encuentran representados en los preliminares de la obra. La naturaleza de la poesía como fármaco es un motivo registrado en textos del siglo XVII, en un horizonte en el que la imprenta aun mantiene recelos acerca de su valor como cauce para los ejercicios líricos de los autores cultos, como

⁴⁴ Vid. J.A. Martínez Martínez, «Logos estoico y verbum cristiano (Apuntes para una historia de la razón)», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 25 (1995), pp. 95-117.

ha puesto de manifiesto Pedro Ruiz.⁴⁵ En 1625 Castillo Solórzano defiende el valor medicinal del ocio en su colección *Tardes entretenidas* (1625) y emplea su reivindicación como argumento en un libro cuyos preliminares insisten en la idea de deleite y utilidad. Así, en la licencia que firma Juan de Jáuregui afirma:

Este libro que su autor llama *Tardes entretenidas* y Vuestra Alteza me manda ver es muestra de la fertilidad de ingenios de España, pues con tanta abundancia como facilidad, no ofendiendo a las buenas costumbres, antes aprovechando con avisos morales, divierte y deleita en variedad de asuntos y artificio de trazas notables donde los entretenidos de esta lección conocerán mucho caudal y gracia.

La poesía, aun en las puertas del último cuarto del siglo XVII, requiere de defensa y justificación y, en esa tensión, la metáfora de la poesía como fármaco le sirve al autor, como ha señalado Ruiz Pérez, «para enajenar su obra y ofrecerla a la divulgación, para enfrentar la mordedura venenosa de la incompreensión y de la envidia, y conjurarla, como se hiciera con el sacrificio del chivo expiatorio, para fundar la ciudad o, en este caso, para avanzar en la constitución de la república literaria, que ya difícilmente puede constituirse al margen de la imprenta».⁴⁶

El acceso a la imprenta se justifica en la moralidad del poema. La elección de una fábula mitológica se presta a la moralización ya desde la Edad Media. Es, precisamente, el interés por la «copia poética», la *imitatio* de modelos clásicos lo que, junto con la posibilidad de ofrecer una moralidad, aportan a Vaca de Alfaro la imagen de hombre honorable y versado que quiere transmitir. Pero, por último, habremos de preguntarnos: ¿por qué elige, precisamente, la fábula de Acteón?

⁴⁵ Pedro Ruiz Pérez, «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármacom*», Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), en *Hilaré tu memoria entre las gentes»: Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, eds. , Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, v. II, pp. 275-291, p. 283.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 275-291.

El cordobés no buscó un tema virgen o poco tratado por los poetas de su lengua sino que se enfrentó a uno de los más versionados. Se compara, por tanto, con ellos y otorga a su genio poético el triunfo de su empresa. De hecho, nos atrevemos a afirmar que fue el modo en el que trató este tema lo que determinó que lo abordase. «El Acteón» pretende, en cierta manera, erigirse como respuesta al resto de glosas sobre el mito, especialmente a aquellas en las que la Diana es presentada como cruel y Acteón como víctima de su cólera. De ahí que la elección de este tema no resulte anodina. La interpretación moral del poema de Vaca aporta un giro a este tradicional reparto de papeles. Para ello atrae la atención sobre la conducta transgresora del protagonista de la fábula, como se evidencia ya desde el título del poema: «El Acteón». Él provoca la tragedia e instaura el desorden y es, por tanto, merecedor del castigo que la diosa le impone. Mediante la lectura de esta tragedia, el lector queda purificado gracias a la moralidad que se desprende de ella. Vaca elige este tema para aportar una interpretación del mito opuesta a la comúnmente difundida, poniendo en evidencia así el calado moral de su obra.

Pero, además, a Vaca le importa la fábula de Acteón y Diana por ser un ejemplo del ocio mal aprovechado. Lo contrario de lo que su *Lira de Melpómene* representa. El ocio del joven tebano lo lleva a malgastar su hacienda en la caza, actividad, por otro lado, a la que se dedicaban los nobles, clase social a la que tanto Vaca como los preliminaristas de su obra no pertenecen. Sin embargo, aspiran a instaurar una «nueva nobleza» a la cual se acceda por méritos propios, ya sean profesionales, académicos o adquiridos por medio del estudio o el ejercicio. Puede leerse, por tanto, también una crítica velada a la aristocracia, al tiempo que la obra pretende ser, en general, un ejemplo de comportamiento y doctrina moral que va destinada más que a enseñar, a hacer visibles los ideales de esta clase que está desplazando a la antigua nobleza e instaurando el valor del capital y del conocimiento por encima del de la sangre o el abolengo, empleando para ello, entre otras armas, el fruto de su tiempo de

ocio dedicado al estudio, en lugar de al noble ejercicio de la caza, tan poco rentable para el bolsillo como para el espíritu. Obviamente, cuando Vaca defiende esta idea, también se está defendiendo a sí mismo. Por eso elige a un personaje como Acteón, al que tradicionalmente se le ha considerado víctima de la ira de Diana, para hacerlo causante de la misma. Señalando así en el noble o, mejor, en su ocio mal entendido, la causa del mal. Dicho de otro modo: el médico y poeta cordobés elige la fábula de Acteón para mostrarnos cómo gracias al empleo recto de su ocio, de un «ocio bueno», procura combatir la perdición a la que lleva gastar el tiempo en un «ocio malo» o «total ocio» —ya lo dice el teólogo Joseph de Vitoria en la aprobación de la *Lira*, apoyándose en el libro sagrado del *Eclesiástico*, 38: «que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave y que no pide tan severa e intensa aplicación del ánimo», como lo es la caza, podríamos apostillar nosotros—. Esto nos lleva a entender «El Acteón», al igual que en el resto de la obra en la que este poema se inscribe, como un instrumento por medio del cual el autor procura reafirmarse y reafirmar su modelo de vida como el más virtuoso.

1.3.1.2 «Poema trágico en liras»: la cuestión del género

En el barroco tardío, en un momento de nuestra historia literaria en el que la ebullición de nuevas modalidades poéticas y editoriales se mantiene todavía efervescente,⁴⁷ el doctor en medicina y poeta, Enrique Vaca de Alfaro, publica un poemario que contiene, en su centro, una composición a la que titula: «El Acteón, poema trágico en liras». La fábula era tan popular que Vaca se permite tildarla «El Acteón» sin temor a que no fuera reconocida. La aposición que sigue al nombre propio es muy interesante porque, en ella, el

⁴⁷ La *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y las *Soledades* (1613) de Góngora suponen la revolución poética del siglo así como el *Parnaso español* (1648) de Quevedo se erige como el modelo editorial.

autor se siente en la necesidad de especificar el tipo de poema ante el que estamos: un poema trágico escrito en liras. Lo primero que nos llama la atención es la ausencia de la marca genérica «fábula», presente en los poemas sobre este tema de sus antecesores: Cristóbal de Castillejo, Francisco de Castilla, Barahona de Soto y Mira de Amescua. De esta manera, desde el *introito*, esta obra se desliga de que las que le preceden. Con la identificación del poema como «trágico» y la especificación de la estrofa en que está escrito «en liras», Vaca se separa del resto de versiones del mito. Pero, para entender esto, habremos antes de desentrañar la cuestión del género y su vinculación con la estrofa empleada en esta composición.

Las obras que versan sobre fábulas mitológicas han tenido un difícil encaje dentro de la poética clásica. El gran investigador de este tipo de poemas, José María de Cossío, no los considera épicos ni narrativos «por ser esta intención en ellos secundaria, o al menos no exclusiva» y se decanta por incluirlos dentro del género lírico.⁴⁸ No obstante, la mayor parte de la crítica los considera un subgénero épico, a pesar de que

frente a la desmedida extensión de la epopeya, la fábula mitológica es de más cortas dimensiones; y frente a los asuntos de interés comunitario o nacional propios de la epopeya, la fabula mitológica — como su nombre indica— saca sus temas del mito y la leyenda clásica, con especial incidencia no en las grandes empresas bélicas o viajeras, sino en episodios de amor y metamorfosis, con grandes dosis del ingrediente sentimental y presencia, mayor que en la epopeya, de personajes femeninos.⁴⁹

El subgénero épico con el que se relacionan las fábulas mitológicas en verso es el epilio de origen grecolatino. Este vocablo fue creado por analogía con el término *eidyllion* ‘pequeño cuadro’ o ‘pequeña escena’ y terminó por referirse a un ‘pequeño poema épico’. De ahí que Jesús Ponce Cárdenas utilice

⁴⁸ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, cit., p. 3.

⁴⁹ Vicente Cristóbal López, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y Signo*, 5 (2010), pp. 9-30, p. 10.

indistintamente los marbetes «fábula mitológica» y «epilio», pues considera que apuntan a una realidad idéntica.⁵⁰ Podemos decir, por tanto, que el poema de Vaca de Alfaro, al ser una fábula mitológica, es un epilio. Ahora bien, para dilucidar las razones por las que lo titula «poema trágico en liras» hemos de remitirnos al contexto literario en el que se publicó la obra.

El Siglo de Oro es el momento de mayor plenitud de la fábula mitológica. La *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) de Góngora constituyó el referente tras el que se pretendían proyectar las nuevas producciones poéticas del Barroco. La boga de este modelo se mantuvo durante todo el siglo XVII entre los poetas cultos, tales como los madrileños Gabriel de Bocángel (1603-1658), Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633); el considerado como poeta granadino Francisco de Trillo y Figueroa (1618-1680); el sevillano Salcedo Coronel (1592-1651); los nobles de linaje Juan de Moncayo (1615-1656) y el conde de Villamediana (1582-1622); y, cómo no, los cordobeses Miguel de Colodrero Villalobos (1608-después de 1672), Antonio de Paredes (vivió entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII) y el montillano Miguel de Barrios (1635-1701), de la misma generación que nuestro Vaca de Alfaro (1635-1685). De ahí que todos los volúmenes de poesía no celebrativa publicados en Córdoba en el siglo XVII contuvieran una o varias fábulas mitológicas. Así, los amigos y editores de las *Rimas* (1622) de Antonio de Paredes entendieron «como la composición más importante y el más importante empeño poético»⁵¹ la *Fábula de Apolo y Dafne*. Posteriormente, se

⁵⁰ Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 63.

⁵¹ Antonio de Paredes, *Rimas*, ed. facsímil, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, f. 3. Sobre las *Rimas* de Antonio de Paredes y su publicación póstuma *vid.* Pedro Ruiz Pérez, «Lecturas del poeta culto (imprensa y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 425-448.

publicaría la edición de *Varias rimas* (1629) de Colodrero y Villalobos, que contiene la *Fábula de Teseo y Ariadna* y la *Fábula de Hipómenes y Atalanta*. Por su parte, Miguel de Barrios hizo lo propio en 1665 y publicó varias fábulas mitológicas en su *Flor de Apolo*, publicada ya no en Córdoba, sino en Bruselas, a donde tuvo que huir por su condición de judío. Enrique Vaca, interesado en perpetuar el círculo culto cordobés al que había pertenecido su abuelo, en compañía de Góngora y los poetas Antonio de Paredes y Pedro de Cárdenas, que también dedicaron poemas elogiosos al autor de la *Proposición quirúrgica*, procura con su obra ser continuador del estilo que inauguró su paisano, recurriendo para ello, como no podía ser de otro modo, a la fábula mitológica. De esta manera podemos definir «El Acteón» de Enrique Vaca como un epilio que el autor rotula «poema trágico» siguiendo el *Poema trágico de Atlanta e Hipomenes* (1656) del gongorista Juan de Moncayo, quien dedicó esta obra al rey Felipe IV y sirvió en su corte mientras Enrique Vaca escribía su volumen poético dirigido al pintor y aposentador del rey, Diego de Velázquez, quien por otro lado, pintó a Luis de Góngora en 1622, durante su primer viaje a Madrid, en un retrato que es, hasta el momento, el más conocido del poeta. El maestro de Juan de Alfaro, hermano del autor de la *Lira*, pintó a Góngora por indicación de su suegro y maestro, Francisco Pacheco, autor del *Arte de la pintura* y el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, en el que participó el abuelo del poeta y escritor del tratado quirúrgico ya señalado.⁵² Reparamos en referir estas relaciones interpersonales con el ánimo

⁵² Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649, lib. 3, cap. 4, p. 376, inserta la traducción al castellano de un epigrama latino realizada por Enrique Vaca de Alfaro «al retrato de Juan de Brujas, inventor de la pintura al óleo», que comienza: «Yo el artífice soy yo el excelente» y en el lib. 2, cap. 11, p. 313 incluye el soneto de Vaca de Alfaro sobre la contienda entre Parrasio y Zeuxis, cuyo primer verso es: «Pudo el pintor de Eraclia en ingenioso»; y en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación

de contribuir a esclarecer las razones por las que nuestro autor, por el lugar en el que vive, las relaciones personales y los intereses profesionales que le movían, no pudo menos que aspirar a ser imitador del modelo impuesto por el genio cordobés de su siglo, Luis de Góngora.

«El Acteón» de Enrique Vaca guarda parangón, por tanto, con epilios como: la *Fábula de Leandro y Hero* de Boscán (1543); *Los amores de Marte y Venus* y el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva (1613); los *Polifemos* de Carrillo y Sotomayor (1611) y Góngora (1612); el *Fénix* (1613) y el *Faetón* (1617) del Conde de Villamediana; las *Filomena*, *Circe* y *Andrómeda* de Lope (1621, 1624, 1626); el *Orfeo* de Jáuregui (1624); la *Fábula de Leandro y Hero* de Bocángel (1628), etc. Todas estas obras desarrollan temas ovidianos siguiendo una de las dos principales tradiciones mitográficas posclásicas, como son el ovidianismo moral alegórico y el ovidianismo poético sentimental o, acaso, las dos, ya que, según Sofie Kluge, las dos corrientes ovidianas posclásicas, su interacción y relativización mutua, determinaron la peculiar expresión literaria del epilio barroco como «un auténtico espejo del mito en sus múltiples formas morales, filosóficas, estéticas, eróticas, etiológicas y cosmológicas, las cuales contrapesa sin favorecer a una en particular, yuxtaponiéndolas y reflejándolas infinitamente». ⁵³ Este carácter polifacético se orienta hacia lo moral en el epilio de Vaca de Alfaro, que condena la actitud de Acteón para con Diana y pretende ser fármaco contra la lascivia, aunando

Provincial de Sevilla, 1985, p. 34 introduce un poema de Enrique Vaca de Alfaro a propósito del cuadro de Bartolomé Hidalgo que empieza: «El que ves elegante». Para estudiar las relaciones entre pintura y poesía, *vid.* Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Bilbao, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2011, y «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix, Revista anual de Cultura y civilización del Siglo de Oro*, 1 (2010), pp. 39-65.

⁵³ Sofie Kluge, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115 (2012), pp. 159-174, p. 159.

así la dualidad horaciana de *delectare et prodesse*. El tratamiento moral del mito aleja la fábula de Vaca de las de sesgo burlesco y desmitificador, tan de moda durante este periodo y ya desarrollado con admirable maestría entre los andaluces de mediados del siglo XVI: Baltasar del Alcázar, Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva o Barahona de Soto, entre otros. Estos anticiparon una veta del género que tuvo gran aceptación en el siglo XVII y fue cultivada por los ingenios de ese tiempo, como ejemplifica la *Fábula de Hero y Leandro* (1589 y 1610) de Góngora. Estas fábulas, escritas, frecuentemente, en romance, se opusieron a las que trataron los mitos de manera «seria», como lo hizo Vaca de Alfaro. Por tanto, en la denominación «poema trágico», el autor de «El Acteón» renuncia a la parodia en beneficio de una lección moral de cariz trágico.

No obstante, no deja de ser llamativo y, si se quiere, incluso contradictorio que «El Acteón» fuera concebido como una forma menor de la épica, que es lo que, hasta ahora, hemos entendido por epilio, y que, sin embargo, sea definido por su autor como «poema trágico». Más aún si tenemos presente, por un lado, la preceptiva aristotélica que valoraba la tragedia por encima de la épica y, por otro, la superioridad concedida a la épica por su valor moral y parenético sobre la tragedia en la España del Quinientos. De este problema se ocuparon los preceptistas áureos, quienes juzgaron la superioridad de la épica sobre la tragedia por la capacidad de englobarla. El poema heroico se concibe, entonces, como un género capaz de reunir al resto: «el poema heroico se convierte en un multigénero capaz de englobarlos a todos, incluso a la tragedia, demostrando de este modo que es superior a ella». ⁵⁴ En el *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625), José Pellicer se atiene claramente a estos planteamientos:

⁵⁴ Rodrigo Cacho Casal, «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro», *Crítico*n, 115 (2012), pp. 5-10, p. 8.

Es, pues, el poema heroico una común imitación de acción grave para borrar las pasiones del alma por medios de compasión y miedo, sin que tenga última perfección. Compónese de muchas tragedias, bien que tejidas de modo que vengan a hacer unidad épica.⁵⁵

Queda así solventada la tradicional oposición entre tragedia y épica. Más difícil será conciliar el rigor y la verdad de esta con la ficción de la lírica. ya que la idea de la épica más recurrente en el Siglo de Oro es la de «una versión mejorada y exaltada de la historia más memorable y enfática».⁵⁶ La ficción, impuesta por Aristóteles y glosada por Horacio, casa mal con el historicismo de la épica española que sigue como modelo el poema heroico de la *Jerusalén liberada* (1579) de Tasso. En la búsqueda de soluciones a este problema y en el empleo de la práctica de la integración creadora de modelos, tan frecuente en el Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco,⁵⁷ nacen, con una brillantez deslumbradora, las *Soledades* (1613) de Góngora. Pero junto a este innovador poema corre en paralelo la alternativa del epilio que, a pesar de ser un subgénero épico, hunde sus raíces en la tragedia y la lírica, como recuerda Callejas:

Convergen en este género elementos de otros géneros como la tragedia y la lírica. La influencia de la primera se manifiesta en el hecho de que la protagonista de la acción —al menos entre los poetas alejandrinos más recientes y entre los romanos— suele ser una mujer que vive una historia de amor desgraciada y trágica; y también en la inserción de monólogos patéticos en el ámbito de la narración. La influencia de la lírica se revela en que el poeta concibe líricamente las situaciones épicas y en ocasiones interviene en la acción subjetivándola con sus comentarios y reflexiones; en otras emplea determinados adjetivos mediante los cuales, juzga a la protagonista. Así pues, el epilio es considerado como un **ΥΕΝΟΣ ΜΙΚΤΟΝ** en el que

⁵⁵ José Pellicer de Tovar, *Epílogo de los preceptos del poema heroico*, Madrid: s.t, 1625, p. 197, en Rodrigo Cacho, cit., p. 8.

⁵⁶ M^a José Vega, «Idea de la épica en la España del Quinientos» en M^a José Vega y Lara Vilà (direc.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanimos, 2010, pp. 103-129, p. 106.

⁵⁷ *Vid.* José Lara Garrido, «La práctica de la imitatio: modos y funciones en la integración creadora de modelos», en su libro *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 169-209.

se busca la *variatio* estilística de tal modo que en el conjunto se distinga una mezcla de elementos dramáticos, líricos y épicos.⁵⁸

El epilio se distancia, de este modo, del poema heroico, ligado este último más al *usus*. Los poetas heroicos se miden con Homero y Virgilio por construir la epopeya de su tiempo. Sin embargo, como apunta Mercedes Blanco, «la ausencia de empresas colectivas capaces de generar entusiasmo, la falta de ardor o de impulsos bélicos eran tal vez, a la altura de la segunda década del XVII, obstáculos a la hora de proyectar un poema heroico»,⁵⁹ lo que devino en convertir en heroico cualquier acontecimiento festivo, tuviera o no el enaltecimiento de la fe, la patria, alguna personalidad ilustre o algún hecho histórico como protagonista. Así, Vaca de Alfaro titula «poema heroico» a la obra principal de sus *Festejos del Pindo* (1662) en la que rememora la excelsa fiesta que en honor a la Inmaculada Concepción se celebró en Córdoba y emplea la misma denominación para la composición principal de su *Poema heroico* (1669), en la que recrea la magnífica corrida de toros que tuvo lugar en su ciudad y que fue presidida por importantes personalidades nobles. En esta misma línea, se publican poemas *heroicos* con un contenido, *a priori*, tan poco épico como el de dejar constancia y revivir la celebración que tuvo lugar en casa de un preclaro barcelonés con ocasión de «lo festivo del tiempo».⁶⁰ Los poetas épicos pasan de ser historiadores a cronistas que funcionan como

⁵⁸ M^a Teresa Callejas Berdonés, «El carmen LXIII de Catulo: la cuestión del género literario», *Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la S.E.E.C*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1991, pp. 159-166, pp. 161-162

⁵⁹ Vid. Mercedes Blanco, «IV. Contra Aristóteles. Una narración sin fábula», en su libro *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 133-173, p. 133.

⁶⁰ Miguel Cervera y de Armengol, *A la grave ostentación, al admirable recreo que a lo festivo del tiempo dedicó la grandeza de Barcelona en la casa de don Pedro Reguer a 2 de enero de 1637: heroico poema*, Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1637.

«notarios fidedignos del presente».⁶¹ De ahí que se esmeren en describir hasta el más mínimo detalle de lo acontecido, fresco aún en la memoria de los lectores. Como ocurre con la pintura seiscentista, se busca ya no solo que el arte imite la realidad, sino que la mejore, superando al modelo, tal y como aconseja Aristóteles en su *Poética*. Por tanto, mediante la etiqueta «poema trágico», Vaca desvía su composición del «poema heroico». En este mismo sentido, Sofie Kluge, partiendo de la épica, define el epilio como:

un fenómeno literario que, frente al recurso cada vez más insistente en la épica heroica de tratar acontecimientos verdaderos de la historia cristiana, tales como las cruzadas o los *gesta* de príncipes famosos, se reconoce como invención poética pura, en la que presenta el mito antiguo como arquetipo de la literatura en su función de fábula, cuento, ficción o bien entretenimiento fingido y libre de verosimilitud.⁶²

Vaca elige la fábula, que constituye la parte más importante de la tragedia a la que quedan supeditadas las demás, según Aristóteles, quien no concibe sin fábula la tragedia. La fábula le permite al autor transformar en medicamento su poema por medio de la *katharsis* que desencadena el *pathos* al que lo lleva. Acentúa la finalidad edificante del poema la estrofa elegida. Si para sus poemas heroicos Vaca emplea la octava real, en «El Acteón», sin renunciar al estilo elevado de la épica, a «el plectro soberano», sustituirá esta estrofa por la lira de seis versos a la que califica de «dulce metro» (vv. 19-24):

A el coro de las nueve
auxilio pido en este triste canto,
que, si su voz me mueve
a seguir de Helicón el dulce encanto,
podré escribir ufano
con metro dulce y plectro soberano.

⁶¹ M^a José Vega, «Idea de la épica en la España del Quinientos», cit., p. 108.

⁶² *Vid.* Sofie Kluge, «Un epilio barroco: el *Polifemo* y su género», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, cit., pp. 151-170, p. 151.

La lira se presta al juego dialógico con el título de la obra donde alude al instrumento de la musa que inspira la obra, Melpómene. Pero, además, se encuentra en clara conexión con la poesía moral y con Horacio. Así, Begoña López Bueno señala cómo «en la *Segunda parte de las flores* (1611) de Calderón, las canciones aliradas se fijan ya casi exclusivamente al tema moral y religioso. El modelo genérico está ya fijado».⁶³ Vaca se decanta por esta estrofa porque es la que más se ajusta al alcance ético de su poema. La lira, con Horacio al fondo y fray Luis de León como mediador, era la estrofa propicia para ello. Cuando Vaca opta por la lira hace perfectamente reconocible su poema al ámbito de lo moral y, al mismo tiempo, también lo hace reconocible a él como poeta culto. El empleo de esta estrofa era habitual en el círculo ilustrado salmantino para traducir a Horacio, como expone Rafael Herrera Montero, quien considera que, aunque fueron mucho los intentos por verter la métrica clásica al castellano, «en el Siglo de Oro parece haber un especial interés por la adaptación de la estrofa horaciana, sobre todo en los poetas del círculo salamantino».⁶⁴ También acuden a la lira para traducir o glosar textos a los clásicos los componentes del círculo poético sevillano, entre quienes destaca Francisco Medrano ⁶⁵ y quienes, como Vaca, frecuentan los círculos académicos y se sienten atraídos por la estética clasicista. El uso de la lira, conocida como la estrofa horaciana, se convirtió en una práctica culta llevada a cabo por los líricos españoles más apegados a la tradición y a las fuentes

⁶³ Begoña López Bueno, «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de oro*, 11 (1992), pp. 99-112.

⁶⁴ Rafael Herrera Montero, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 52-53.

⁶⁵ *Vid.* Begoña López Bueno, «La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas» y Valentín Núñez Rivera, «Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y gracia» en Andrés Sánchez Robayna (ed.) *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 487-513 y pp. 513-539 respectivamente.

grecolatinas que, al igual que Horacio, quisieron transmitir en sus obras el principio del *delectare et prodesse* con el que la obra de Vaca se identifica, como manifiesta ya desde la «Aprobación» de la misma el teólogo Joseph de Victoria y Dávila:

Tal es de su naturaleza el poema trágico y, en especial, esta tragedia de Acteón, donde el autor con gravedad de sentencias, erudición selecta, elegancia de frases y suavidad de metro, vivamente representa a los ojos el suceso trágico de Acteón, ocasionado de un ciego y lascivo atrevimiento que le convirtió en bruto. Aquí verá el entendido lector que si este suceso en Acteón es fábula, en muchos de los mortales podrá ser historia verdadera, en tantos como ha convertido en brutos su liviandad. Verdaderamente, hallo en este poema trágico ejecutados todos los preceptos que Horacio deseaba en la composición del poeta más cuerdo y feliz, lib. *De Art. Poet.*:

*Aut prodesse velunt, aut delectare poetae,
Aut simul et incunda, et idonea dicere vitae.*

La «suavidad del metro» nos mece con su dulce canto y nos adentra en la tragedia donde, presos ya del melodioso ritmo, temeremos, sin embargo, el funesto desenlace que se adelanta por medio de las prolepsis, insertas en la narración del poema, que resuenan en nuestros oídos con la magnificencia de los ecos aciagos que interpretan los coros trágicos. A ello ayuda también la estrofa elegida. La combinación de heptasílabos y endecasílabos guarda semejanza con la disparidad del dístico. Vaca, al emplear los sextetos-lira, agrupa tres parejas de dísticos por medio del siguiente esquema: 7a, 11B, 7a, 11B, 7c, 11C. Los dos primeros presentan una rima abrazada mientras que el último tiene su propia rima. Esta distribución sirve al autor para encajar la narración o descripción en los dos primeros dísticos y dedicar el último al remate de la estrofa; en él suele colocar las efonesis propias de los coros de la tragedia, como podemos comprobar en los versos siguientes (vv. 289-294):

Las ninfas que le vieron,
de vergüenza desnudas se afrentaron,
que solo estas pudieron
correrse de lo mismo que miraron.

¡Oh, honestidad sagrada
a ti sola, Diana, dedicada!

Este recurso, empleado tanto por Garcilaso como por Góngora, ralentiza el ritmo narrativo del poema, que se ve detenido cada cuatro versos por la parada del dístico. La función representativa del lenguaje se ve sacrificada, por tanto, por la expresiva, ganando partido lo lírico a lo narrativo.

Además, la brevedad y la condensación de la estrofa es idónea para crear pequeños cuadros descriptivos que demoran la narración a favor de dibujar reducidas estampas. Dámaso Alonso lo advierte, claramente, cuando menciona que la lira «no permite los largos engarces sintácticos: la frase se hace enjuta, cenceña y el verso tiende a concentrarse, a nutrirse, apretándose, de manera significativa... Todo movimiento melódico se entrecorta, como en respiraderos e intervalos, facilitando el juego de transiciones».⁶⁶ Por tanto, si el epilio puede definirse, atendiendo a su etimología, como ‘pequeña escena’, el de Vaca puede concebirse como una ‘pequeña escena’ compuesta por microescenas a modo de tapiz o retablo narrativo. En «El Acteón» se suceden las descripciones literarias de pinturas y se van enlazando por medio de narraciones mínimas. De su deleite en la descripción es sintomática la siguiente prolepsis, que el autor inserta en último dístico de la siguiente estrofa, en la que interrumpe su écfrasis para seguir con la narración (vv. 211-216):

Bosquejo fue de Belona,
de su esfuerzo, su brío y de su gala,
siendo timbre y corona
de cuantas el honor tiene y regala;
mas, siguiendo el asunto,
dejemos la pintura, yendo al punto.

Esto es coherente con la poética gongorina tanto de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) como de las *Soledades* (1613), ya que en Góngora «se asienta el

⁶⁶ Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993, p. 132

modelo de un género que, aun siendo narrativo, se complace en la pintura, descripción y glosa pormenorizada de personajes, paisajes y situaciones, deteniendo y refrenando así el avance de la acción con una singular morosidad».⁶⁷ Este recurso es deudor de una tradición clásica que actualiza, entre otros, Góngora. Vicente Carducho así lo atestigua en el cuarto de sus *Diálogos de la pintura*, donde establece un pequeño parnaso de los poetas españoles diestros en el arte de «pintar» y dedica a las cualidades de Góngora el siguiente elogio: «[...] en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma».⁶⁸ El mismo rasero que se aplica a los pintores que calcan «del natural» se emplea también para los poetas, haciendo honor a la expresión latina «*ut pictura poesis*». Enrique Vaca tenía contacto con el arte pictórico por medio de su hermano, el pintor Juan de Alfaro, y de su abuelo, quien mantuvo amistad con el maestro Francisco Pacheco. De hecho, él mismo fue retratado por Valdés Leal y dedica su *Lira de Melpómene* a Velázquez. En ella loa la pintura de su hermano por «imitar vivamente a la naturaleza, y así, en un retrato con tal perfección se ha de obrar que solo la voz le falte, que no pudo comunicar el pincel» (f. H1r.); y la de Velázquez en los siguientes versos: «Tú que, de confusas sombras,/ con diestro pincel imprimes/ un alma en cada bosquejo,/ un aliento en cada efigie» (vv. 5-8). Parece, pues, que el arte de la pintura como calco de la realidad fue un valor admirado por Vaca de Alfaro. De ahí que en «El Acteón» la poesía sirva para realizar pinturas verbales.

Para lograr la plasmación gráfica en el poema, el narrador adopta un punto de vista panorámico, algo habitual ya en las epopeyas homéricas. La

⁶⁷ Vicente Cristóbal López, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», cit., p. 16.

⁶⁸ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: por Francisco Martínez, 1633, f. 58r.

omnisciencia del narrador se justifica por el auxilio que recibe de las musas a las que invoca al comienzo de su poema (vv. 13-18):

Con el favor de Clío,
Erato, Polimnia o Melpomene,
sin temor y con brío,
bebiendo de las aguas de Hipocrene,
resonará mi lira
que, sin su excelso numen, todo expira.

La perspectiva privilegiada del narrador le permite describir cada uno de sus cuadros sin que el lector se percate de su presencia, salvo por las prolepsis y los apóstrofes narrativos, así como por las declaraciones de incapacidad expresiva (vv. 103-108):

Sin artífice humano,
fue hecho este retiro peregrino
del más discreto Jano
con más primor que escribo, y tan divino
que, según su belleza,
su fábrica estudió naturaleza.

La falta de «primor» que el narrador reconoce en su escrito en comparación con lo descrito es también una fórmula retórica empleada en las écfrasis de la poesía épica al servicio de la verosimilitud. La admiración del narrador que contempla lo que ve lo lleva a un mutismo elocuente que el lector, al que también podríamos considerar espectador, entiende y atiende.

Antes de pasar a analizar algunas de las pinturas verbales más relevantes que contiene «El Acteón», consideramos necesario detenernos a precisar qué entendemos por ellas. Mercedes Blanco, en relación a los poemas épicos o heroicos de Góngora, defiende que la «descripción analítica» es «la ilusión de exhaustividad que se produce cuando una narración distingue analíticamente varias fases y puntualiza las circunstancias de una acción que podría muy bien describir de modo sintético, sin que eso perjudicase a la claridad, antes al

contrario». ⁶⁹ Nosotros entendemos que Enrique Vaca pinta escenas cuando describe minuciosamente ya no un hecho, sino un estado o un objeto, siendo estas descripciones, como piensa Blanco, totalmente prescindibles para el avance de los acontecimientos que se ven interrumpidos irremediabilmente por ellas.

Comienza la obra haciendo una descripción topográfica en la que contrasta la rudeza de la pintura del monte donde se localizan Acteón y sus cazadores con la delicadeza y encanto de la cueva de Diana. El lugar en el que Acteón y sus hombres cazan se presenta ante nuestros ojos como un *locus horridus*, es decir, un lugar oscuro y amenazador, poblado de fieras y pleno de una naturaleza hostil, como puede comprobarse en los siguientes versos (vv. 43-54):

Un valle junto estaba
de cipreses vestido y terebintos,
donde alegre cazaba
destrozando su furia laberintos,
por quebras y por riscos,
por grutas cavernosas y obeliscos.
Era el valle tan denso,
que registrarlo casi pudo el día,
pues el calor inmenso
del sol aun sus cristales no bebía
que las copadas ramas
resistían lo ardiente de sus llamas.

Por contra, la cueva elegida por Diana para darse un baño en su fuente adquiere la apariencia de un *locus amoenus* en el que la naturaleza es concebida como obra de arte, conforme al tópico de *ars naturam adiuvans* (vv. 115-120):

Un arco le adornaba
de gruesas tobas, que el cristal condensa,
y tan unido estaba
que, contra el tiempo y su tirana ofensa,
a la clave oportuna
de entibo le servía y de columna.

⁶⁹ Mercedes Blanco, *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*, cit., p. 285.

No falta tampoco en este epilio otro de los pasajes estáticos habituales en la diégesis mítica: la *descriptio puellae*, en este caso, de la diosa Diana. Se describe a esta diosa con los elementos que la definen, tales como la palma o la rama con la que se le identifica a partir del siglo V a.C. (vv. 163-168):

Traía en su cabeza
diadema de laurel entretejida,
y en fe de su firmeza
una palma en la diestra siempre asida,
que su honor enriquece
y, como casta, en su beldad florece.

Una de las descripciones más sugestiva de cuantas conforman el poema trágico es la del atuendo de la diosa Diana. En ella tiene mucha importancia el vocabulario de lo brillante y lo precioso, algo que se encuentra muy presente en Homero (valga como ejemplo la descripción del escudo de Aquiles de la *Ilíada*, XVIII, 478-618), de donde lo toma e intensifica Góngora.⁷⁰ El poeta conoce que únicamente puede ser dibujante de modo metafórico. De ahí que, en lugar de recrearse en detalles minuciosos que hagan al lector reconstruir perfectamente el objeto o el pasaje que describe, prefiera estimular la imaginación visual por medio de un vocabulario de la luz y el color, nombrando al cielo, los astros y las piedras preciosas (vv. 169-186):

Un pedazo de cielo
servía a su persona en vez de manto,
tal que alumbraba al suelo
y su bordado parecía encanto,
y tan bien dibujado
que eran vivas estrellas su bordado.
Una almilla de armiño
era prisión de su brioso talle,
con tan curioso aliño
que apenas dudo que su igual se halle,
y era el matiz tan raro
que en él temió la vista hacer reparo.
Lo demás del ropaje

⁷⁰ Vid. Muriel Elvira-Ramírez, *L'écriture de Góngora: une poétique de la matière*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 2007.

era de un ormesí tan peregrino,
que su hermoso celaje
a el lince deslumbraba en su destino,
con que esta cazadora
era un bello trasunto de la Aurora.

El vestuario de Diana despide tal luminosidad que la iguala a Aurora, diosa romana que representa el amanecer. También hallamos la presencia de un vocabulario brillante con alusión a elementos de orfebrería en la descripción de la fuente a la que Diana acude a bañarse, cuya luz excede la de las perlas orientales (vv. 121-126):

A vista de esta cueva,
una agradable fuente murmuraba,
con tanta luz que eleva
la más perspicaz vista que llegaba
a mirar sus cristales,
desperdiciando perlas orientales.

Pero si entre las descripciones estáticas destaca alguna, esa es la dedicada a la enumeración y presentación de los perros que componen la jauría de Acteón. A este pasaje se le dedica una quinta parte de la composición: un total de 25 estrofas que suman 150 versos. El estilo enumerativo puede considerarse un recurso primordial en la estética secentista, ya que, como fundamenta José Lara Garrido: «tales enumeraciones presentan como rasgos axiomáticos la búsqueda de la impresión visual, el afán de enciclopedismo y el virtuosismo retórico».⁷¹ Esta descripción funciona como *ornatus* culto para deleite estético de los lectores, entre lo pictórico, la referencia erudita y lo patético. Aunque el colmo del *pathos* tiene lugar en la descripción dinámica en la que presenciamos la muerte de Acteón devorado por sus propios perros, escena que muestra una ferocidad atroz. Sirvan de ejemplo los siguientes versos (vv. 661-690):

⁷¹ José Lara Garrido, «De estética y retórica en *Las lágrimas de Angélica*. Algunas calas en el ornatus poemático», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 233-277, p. 242.

Melanquetes le embiste,
negro en color, horrible en la fiereza,
y aunque más se resiste,
en la espalda le hirió con tal braveza,
que sus dientes espesos
su carne taladraron y sus huesos.

Llega por otra parte
Teródamas, asombro de las fieras,
cual belicoso Marte,
y empleando sus muelas carniceras
duramente le hiere,
porque hace de las fieras cuanto quiere.

Oresítropo luego,
sobre los gruesos lomos se le asía
voraz cual suele el fuego,
empleó su crueldad con osadía
dejándolo rendido,
y de su ímpetu fiero, mal herido.

De suerte se cebaron
que mil heridas en su cuerpo hicieron,
y tanto le acosaron
que por un precipicio le siguieron
y al fin de un monte estrecho
todos le cercan con sangriento pecho.

Tantas heridas fueron
las que le dieron con rigor Hircano,
que su cuerpo pusieron
lleno de bocas, todo tan insano,
que el aliento faltaba
y, con tantas, apenas respiraba.

La inserción de esta escena es coherente con el gusto por los pasajes venatorios en las fábulas mitológicas barrocas españolas. Podemos rastrear pasajes de cetrería con final trágico en fábulas como las de Adonis y Venus o Céfalo y Procris. La inclinación de los poetas áureos por insertar escenas venatorias puede deberse al influjo de los ecos gongorinos difusos en la estancia IX del *Polifemo*, la dedicatoria cinegética de las *Soledades* al duque de Béjar o el majestuoso pasaje de cetrería de la *Soledad segunda*.⁷² Esta escena de «El Acteón» persigue, además de congraciarse con la tradición, purificar al

⁷² Vid. Rafael Bonilla, «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la época de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 157-263.

lector emocional y espiritualmente a través de la experiencia de la compasión y del miedo, hasta que, finalmente, se deje convencer por la idea moral que trasmite la obra. No obstante, la cristianización de «El Acteón» y su lectura moral nos obliga también a buscar una respuesta dentro de la tradición católica que nos ayude a explicar la saña con la que el poeta describe a los perros. Así, nos es fácil hallar muestras tanto en la Biblia como en la literatura que identifican a los perros con los judíos.⁷³ Al igual que era algo bastante asentado que, desde tiempos inmemoriales, los judíos habían practicado los oficios de médico, cirujano y boticario, habiendo sobresalido, además, frecuentemente en su desempeño. Dado el feísmo y la inquina con la que Vaca representa a los perros de Acteón y la moraleja cristiana que se desprende de su poema, no podemos dejar de apuntar que esto pueda deberse, al menos en parte, a su voluntad tanto por reafirmarse en su condición de médico «cristiano viejo» como por desacreditar a los judíos o conversos que ejercían una gran competencia en su terreno profesional.

Recapitulando, el poema trágico de la *Lira de Melpómene* se identifica, por sus características genéricas, con el epilio, un género mixto que ofrece al autor la oportunidad de combinar elementos de la épica con los de la tragedia y la lírica. Vaca no se conforma con que esto fuera previsto por sus lectores sino que lo evidencia en el título mismo de su composición: «El Acteón, poema trágico en liras». Se sitúa, de este modo, frente a quienes trataron el tema con menor gravedad y deja así explícito el tono moral de su obra, que se halla en consonancia con los preceptos clásicos de la tragedia y su intención aleccionadora. Emplea para ello la lira, estrofa de la poesía horaciana en español poco habitual para este tipo de composiciones, mostrando así cuales

⁷³ Pablo, por ejemplo, en su *Epístola de los Filipenses*, 3, 2 llamó a los judaizantes perros: «¡Ojo a los perros!» y Quevedo no desaprovecha la oportunidad de descalificarlos mediante esta expresión en muchas de sus composiciones, tal como en su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando, el enamorado* donde cita «mas por ser de un Rabi, perro judío».

son sus fuentes y filiándose como hijo de un saber culto, aprendido en las aulas y adquirido por medio del estudio y el ejercicio. De hecho, no podemos negar que este poema sea una de las prácticas académicas realizadas por Vaca consistente en verter al castellano, mediante el empleo de la lira, los versos de Ovidio. En cualquier caso, «El Acteón» es una muestra de las tiranteces de un género, el épico, que no cesa de estirarse en distintas direcciones durante el siglo XVII buscando soluciones compatibles con la retórica y, a la vez, con el *usus*. De ahí que Vaca sienta la necesidad de definir su poema, que se halla entre el barroquismo pictórico y la vuelta a la sobriedad renacentista propia del clasicismo, como se evidencia tanto en el tratamiento moral de la materia mitológica como en su lenguaje y estilo, de cuyo estudio nos ocuparemos en el siguiente epígrafe.

1.3.1.3 Estructura y lengua poética

«El Acteón» es un poema de 762 versos (127 estrofas) que se articula en los siguientes segmentos:

- I. Exordio: *invocatio* a Apolo (vv. 1-6) y a las musas (vv. 13-24) y *propositio* (vv. 7-12)
- II. Descripción del monte Gargafie (vv. 24-36, 49-54 y 86-96) y breve narración de la jornada de caza de Acteón (vv. 37-42 y vv. 55-85)
- III. Descripción de la cueva de Diana (vv. 97-144) así como de la diosa (vv. 145-216) y narración de su baño (vv. 217-270)
- IV. Encuentro de Diana y Acteón (vv. 271-366) y metamorfosis de este en ciervo (vv. 367-390)
- V. Acteón convertido en ciervo huye (vv. 391-480) y muere despedazado por sus perros (vv. 481-732). Este último pasaje, debido a su extensión, se puede subdividir en:

- a) Revista de canes (vv. 481-636)
- b) La acometida final (vv. 637-696)
- c) Acteón muere sin que los suyos lo reconozcan (vv. 697-732)

VI. Conclusión (vv. 733-762)

Como vemos a través de este esquema, la descripción se combina con la narración a lo largo de todo el relato, que va ganando en acción e intensidad a medida que avanza. De manera que, dejando a un lado el exordio y la conclusión, podríamos establecer una tripartición subyacente que se ofrece mediante la concatenación formada por el planteamiento (vv. 25-270), nudo (vv. 271-732) y desenlace (vv. 733-762).

El planteamiento (vv. 25-270) ocupa los dos primeros cuadros, que son, en gran medida, descriptivos. El primero tiene como protagonista a Acteón y el segundo a Diana. Contrasta la descripción de la aspereza del monte donde el joven caza con la del dulce retiro de la diosa, concibiéndose el primero como *locus horridus* y el segundo como *locus amoenus*, según ya analizamos en el epígrafe anterior. Las secuencias narrativas que se intercalan con la descripción del paisaje son, en realidad, una extensión del mismo, ya que, denotan bien la violencia de Acteón y sus hombres mientras practican la caza en el monte, bien la delicadeza con la que Diana y sus ninfas se bañan en la fuente del retiro. A través de la caracterización de los protagonistas por medio del lugar en el que se encuentran y de sus prácticas, el autor pretende que el lector se fabrique una idea malévola de Acteón y benévola de Diana, revelando, desde este momento, hacia donde va encaminado su tratamiento del mito.

En el nudo (vv. 271-732) asistimos a la relación de los hechos. Si en el planteamiento hemos podido situarnos y pasear por los parajes en los que se ambienta el relato, así como deleitarnos con la descripción de las formas,

colores, sonidos y aromas tanto de una jornada de caza como de un agradable baño, y hemos podido conocer a Acteón, por un lado, y a Diana, por otro, ahora presenciaremos lo que ocurre cuando ambos se encuentran (vv. 271-366). La violencia que hasta aquí ha servido para definir al cazador lo lleva a intentar la violación de Diana. El joven se presenta como un sátiro. De ahí que su víctima, la diosa de la caza y de la virginidad, para defenderse, lo convierta en ciervo (vv. 367-390), lo cual desencadena la tragedia que tendrá lugar en la que hemos señalado como quinta parte del poema. Acteón, convertido en ciervo, huye (vv. 391-480) hasta que lo encuentran sus propios perros (vv. 481-732). Hemos distinguido aquí secciones debido a la extensión de este pasaje. En primer lugar, Vaca pasa revista a los canes que componían la jauría de Acteón (vv. 481-636), citando sus nombres y características. Todos los nombres de los perros son griegos y alusivos a la caza o a las particularidades del cuerpo, carácter o empleo de los mismos. Con el uso de esta nomenclatura, Enrique Vaca pretende incorporar un halo de erudición a su composición. La estática descripción de los perros, calificados por el autor como voraces, fieros y crueles, provoca pavor en el lector, que teme el desenlace, en el que Vaca nos presenta a los perros en movimiento atacando a su dueño (vv. 637-696) y este, metamorfoseado en ciervo e imposibilitado para el lenguaje humano, sufre al no poder comunicarse ni parar a la jauría que se abalanza sobre él, impetuosa, hasta darle la muerte (vv. 697-732). El patetismo de esta escena es aprovechado por el autor para insertar la conclusión moral de su fábula (vv. 733-762), en la que amonesta contra la lascivia y ensalza la superioridad del poder divino frente al humano, sumando así a la interpretación moral, una interpretación también religiosa del mito.

Como se puede apreciar al analizar el esqueleto de «El Acteón», el poema de Vaca combina la narración con la descripción, peculiaridad propia del epilio, sobre todo a partir de la importancia que Góngora le concede en sus dos grandes poemas. Pero la obra de Vaca también combina la diégesis

con las prolepsis o exclamaciones hechas por el narrador y las *sermocinationes* o microdiscursos en estilo directo puestos en boca de los dos personajes principales en momentos clave de la narración. Ambos tipos de recursos sirven para acrecentar la carga dramática del «poema trágico». Una de las exclamaciones más extensas del poema la hallamos en los versos 423-432:

¡Oh, estrella rigorosa,
oh, joven triste, amante desdichado,
que el riesgo no miraste
y con peligros tales encontraste!

Estos cortes efectistas los hereda el epilio barroco del latino «para dotarlo de alta temperatura afectiva», como señala Jesús Ponce.⁷⁴ En cuanto a los microdiscursos, localizamos tres en el texto: el primero lo emite Acteón a sus cazadores para que cesen en su faena (vv. 67-78); el segundo es el que Diana dirige a Acteón cuando es descubierta por este (vv. 349-360); y por último, el tercero lo dirige Acteón a sus perros, una vez convertido en ciervo (vv. 651 y 654). Los dos primeros tienen la misma extensión y representan el carácter de cada personaje. Así, el discurso de Acteón muestra su pereza y negligencia y, en cambio, el de Diana su severidad y rectitud:

Intervención de Acteón a sus criados:

[...]diciendo: «Basta, amigos,
que, aunque no hay resistencia que lo impida,
libre estoy de enemigos.
Dejad la caza y reparad la vida,
en tanto que descanso
a vista del cristal que brinda manso.
» Dejad la caza ahora,
dejad las redes de roturas llenas
que, hasta ver otra Aurora
o del luciente Febo las melenas,
no quiero fatigarme,

⁷⁴ Jesús Ponce Cárdenas, «De un epilio inédito y un poeta desconocido: "Céfalo y Procis", de Antonio Cuadrado Maldonado», *Lectura y signo: revista de literatura*, 5 (2010), pp. 151-188, p. 153.

ni en diversión tan noble ejercitarme».

Intervención de Diana a Acteón:

Añadiendo a su furia:
«Detén tal crueldad, fiero enemigo,
y de tan grave injuria
teme ya por instantes el castigo,
abate el arduo vuelo
que ha de vengarme de esta afrenta el cielo.
»Y si pueden tus labios
referir que me has visto de esta suerte,
repite mis agravios
antes que llegue el trance de tu muerte,
y en elocuencia muda
di que me viste de cristal desnuda».

Por su parte, el último discurso se halla intercalado con versos en estilo indirecto. Se trata de las desconcertadas palabras que Acteón, ya transfigurado en ciervo, trata en vano de comunicar a sus perros:

Huye de sus criados
y con roncosp gemidos les decía:
«¡No acometáis, airados!»,
y articular acentos no podía,
queriendo en tal empeño
decir: «¿No conocéis a vuestro dueño?».

El nieto de Cadmo descubre su nueva imagen en el reflejo del agua y, queriendo quejarse, solo logra dar gemidos. En medio de su perplejidad, su jauría lo encuentra e intenta apresarlo. Vaca, siguiendo a Ovidio, *Metamorfosis* v. 230: «*Actaeon ego sum: dominum cognoscite vestrum!*» reproduce las palabras del joven, que conserva su entendimiento humano, pero no su habilidad para articular palabras. De ahí la crueldad de esta muerte. La exclamación y la interrogación en ambos parlamentos de Acteón denotan lo exaltado de este pasaje, donde se localiza el *pathos* por medio del cual se pretende la *katharsis* del lector.

Estos modos del discurso se combinan con un estilo y una lengua poética culta. Andrés Jacinto del Águila, en el romance paranomástico que le

dedica al autor de la *Lira de Melpómene* en los preliminares de su obra, pone en boca del crítico Zoilo la consideración del poema como obra culta: «La metamorfosis culta,/con estilo relevante/ mácula no tiene leve» (vv. 37-39). Enrique Vaca pretende que su obra sea calificada como «culta» y, en consecuencia, él mismo ser identificado como un poeta «culto». Pero para entender el uso del término «culto» hemos de remontarnos a Italia, de donde procede y de donde lo tomó Garcilaso con el significado de ‘limado’, ‘artificial’. Cuando Herrera lo heredó, ensayó varias acepciones del vocablo. A veces, siguiendo a Castiglione, lo utiliza como ‘elegante’, otras como sinónimo de ‘cosas sutiles y llenas de erudición’, pero siempre en consonancia con su ideal de la poesía, que se relaciona con «una concepción aristocrática de lo intelectual y un menosprecio de la ignorancia vulgar». ⁷⁵ Góngora lo recibe de Herrera y lo intensifica hasta igualarlo al de ‘docto’. De ahí que Juan de Robles en su obra *El culto sevillano* (1631) mantenga que los cultos son «dos ingenios beneficiados con los estudios». ⁷⁶ En relación con ello, Andrée Collard afirma: «Está claro que ser poeta culto equivale a ser poeta erudito, pulido y, diríamos, exclusivista, de minorías: pudo aplicarse así, tanto a Herrera como a Góngora». ⁷⁷ Por su parte, Dámaso Alonso señala que Góngora se encuentra al final de la secuencia Mena-Garcilaso-Herrera en cuanto a la apropiación e intensificación de la tradición de la poesía culta. ⁷⁸ Así parecen entenderlo también los contemporáneos del vate cordobés y, en especial, sus apologistas, entre los que destacan el abad de Rute y Díaz de Rivas, quienes apelaron a la raigambre culta de la poesía de Góngora para

⁷⁵ Marcelo Rioseco, «Herrera precursor de Góngora o la paradójica claridad del conceptismo», *Barroco*, 1.3 (2007), s.p.

⁷⁶ Juan de Robles, *El culto sevillano*, ed. de Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, p. 78.

⁷⁷ Andrée Collard, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971, p. 10.

⁷⁸ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961, p. 82.

defenderla. Este argumento, ya asentado, llegó a Vaca de Alfaro, quien lo aprovechó a la hora de catalogar a los varones ilustres de Córdoba en su manuscrito del mismo nombre. En él ocupa el primer lugar Juan de Mena, que se yergue como el iniciador de la tradición culta hispana. Este autor es, junto con Góngora, a los que más atención dedica Enrique Vaca en su obra. Pero si Juan de Mena ocupa el primer lugar en el repertorio, Góngora se sitúa en una posición central, seguido del abuelo homónimo de Enrique Vaca y de este último. De este modo, el escritor de los *Varones ilustres de Córdoba* se muestra como continuador de Góngora en este catálogo y en su *Lira de Melpómene* no escatima esfuerzos en demostrar la amistad que unió a Góngora con su abuelo, así como en elogiar la poesía del vate cordobés en un soneto que comienza «Cisne del Betis que, con blancas plumas», al que sigue un comentario en el que enumera los ingenios que celebraron al poeta cordobés, motivo por el cual Robert Jammes lo ha considerado el último participante en la polémica gongorina.⁷⁹ Sin embargo, Enrique Vaca no consigue ser en su obra un «auténtico continuador» del *claro cisne del Betis*, pues, si como afirma Mercedes Blanco, «todos los españoles estaban condenados a parecerse a Góngora»,⁸⁰ lo cierto es que, en palabras de Begoña López Bueno: «la sucesión de admiradores e imitadores que produjo el autor de las *Soledades* contrasta —en lo profundo— con la falta de auténticos continuadores».⁸¹ La

⁷⁹ Robert Jammes, «Apéndice II: Catálogo: La polémica de las Soledades» en Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 714-715. *Vid.* M^a José Osuna, «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon: la poesía del barroco tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, pp. 41-58, p. 41.

⁸⁰ Mercedes Blanco, «La idea de estilo en la España del siglo XVII», Anthony J. Close, Sandra María Fernández Valdes (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, AISO, 2006, pp. 17-29, p. 27.

⁸¹ Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000, p. 222.

mayoría de los imitadores de Góngora se quedan en la reiteración formal y estilística sin llegar al sentido de su poesía, ya que, como expone Vossler, «era más fácil calcar el estilo y manera de su poesía que su recóndita poesía».⁸² De ahí que en el «poema trágico» de Vaca hallemos, por un lado, la imitación de formulas léxicas, retóricas y sintácticas pertenecientes a la tradición culta de la que Góngora bebe y a la que, al mismo tiempo, alimenta; y, por otro, la moderación y depuración de estas fórmulas en pos de un estilo que procura mantener la armonía, medida y equilibrio propios del clasicismo. Para Vaca, vincularse personalmente con Góngora era un signo de prestigio y utilizar algunos de sus cultismos o giros sintácticos un guiño a una poética ya conocida y repetida. Otra cosa es ser imitador de la poesía del genio cordobés y pretender gongorizar con su poema. Nada más alejado de la realidad. «El Acteón» de Enrique Vaca se encuentra asentado en un clasicismo de raigambre academicista. Por eso son Horacio o fray Luis de León sus modelos a seguir en lo relativo a la estrofa. La *Lira de Melpómene* y, en concreto, «El Acteón» constituye, por tanto, un ejemplo de clasicismo llevado a cabo por un autor culto y admirador de Góngora, como buen cordobés, pero representante de una estética para la cual la forma se subordina al contenido que inspira, crea y justifica la obra.

Procediendo ya al análisis de la obra, hallamos, en el plano léxico-semántico, un conjunto de cultismos de acepción, puramente semánticos, que encubren, bajo la corteza de unos términos habituales, una significación afín a la de su étimo latino. Tal es el caso del empleo de la voz «inculto» como sinónimo de «no cultivado» que aparece en el v. 91: «era este valle inculto». Junto a este tipo de términos, habría que situar otros tipos de vocablos que, sin ser forzosamente cultismos o neologismos, a juicio del profesor Jammes, «aparecen con tanta frecuencia que han llegado a ser como la firma de

⁸² Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000, p. 152.

Góngora o, si se quiere, el emblema lingüístico de su poesía». ⁸³ En el poema de Vaca hallamos la presencia de buena parte de ellos: «breve» (vv. 187, 245, 368, 754), «candor» (vv. 251, 320), «cristal» (vv. 72, 88, 116, 236, 258, 304,340, 360) y el plural «cristales» (vv. 52,125,144, 222), «espuma» (v. 6) o «espumas» (v. 538), «fatigar» (v. 37, 77), «luciente» (v. 76), «señas» (v. 698), «templar» (v. 243, 274), «turba» (v. 637, 639), «rosicler» (v. 318). Asimismo, podemos encontrar términos propios del léxico cultista o gongorino como: «ardor Febeo» (v.7), «girando paralelos» (v.31), «el delfino planeta» (v.32), «obeliscos» (v. 48), «que registrarlo casi pudo el día» (v. 50), «brinda» (v. 72), «la política humana» (v. 440), «solicita» (v. 579). No obstante, también en «El Acteón» hallamos cultismos léxicos presentes en Herrera tales como «murmurios» (v. 244) y «ufano» (v. 23).

En el plano morfosintáctico figura como una de las distintas marcas elocutivas que los admiradores de Góngora repitieron hasta la saciedad, el uso de fórmulas adversativo-aditivas desarrolladas por el poeta de Córdoba. En el epilio de Vaca de Alfaro pueden rastrearse hasta dos modalidades diferentes: si A, no B en «pero si con sus ojos/las vidas de las fieras despojaba,/no ha menester acero» (vv. 333-335) y en «si a esta ninfa no oyera/ el joven transformado no quedara» (vv. 433-434); A si B en «que hace flechas las aguas si se enoja» (vv. 342); y A no B en «del néctar de Aganipe, no su espuma» (v. 6). Como apunta Ponce Cárdenas, este tipo de giros permiten dotar de ciertos valores de contraposición lógica el campo de imágenes o bien conferir el sentido de una correlación o restricción estilística. ⁸⁴

En el mismo plano, tenemos que subrayar el uso del hipérbaton, que se había convertido en rúbrica de la poesía culta secentista, seguidora fiel de los designios gongorinos. El hipérbaton, en la medida en la que se aleja de las

⁸³ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 89.

⁸⁴ Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, cit., p. 47-52.

tendencias generales de la lengua cotidiana y pretende emular la libertad característica del orden de palabras latino, puede ser entendido como un componente del cultismo sintáctico. El hipérbaton más frecuentes en la fábula mitológica de Enrique Vaca es el de anástrofe, muy empleado por Garcilaso, en el que se pospone la preposición al sustantivo, como podemos leer en el verso 205: «De honestidad fue muro». Sin embargo, estos ejemplos de sintaxis gongorina son excepcionales. La mayor parte del poema se sustenta en construcciones sintácticas simétricas y armónicas caracterizadas por el uso de paralelismos o encabalgamientos suaves como los que apreciamos en los versos 217-222:

En tan triste fortuna,
a una le entregó el manto y a otra el dardo,
sin opinión alguna
de poderla seguir joven gallardo,
a todas partes mira
y hacia los cristales se retira.

Otra de las figuras que hallamos en «El Acteón» es la epanadiplosis, artificio retórico que consiste en empezar y acabar un verso con la misma palabra. Una muestra de ello la hallamos en el último verso de la siguiente estrofa (v. 715-720):

Ellos vuelven los ojos
a buscar a su príncipe infelice
y él, en tantos enojos,
decir su pena quiere y no la dice,
que aunque decirla quiere,
muere sin explicar que Acteón muere.

Como podemos comprobar en el anterior ejemplo, la lengua poética procura ser natural y elegante y el estilo es cuidado. Así, por ejemplo, el poeta muestra su habilidad en la consecución de armonías fónicas mediante el empleo de la aliteración de la vibrante múltiple en la escena en la que se describe la fiereza con la que Acteón cazaba (vv. 39-43):

rompiendo las esferas
con la aguda saeta, y el ruido

de diferentes perros,
trepando riscos y saltando cerros.

El autor somete, así, la forma al significado y no al contrario como era frecuente entre los poetas más afectados por el estilo culterano. De ahí la presencia en «El Acteón» del anacoluto, figura retórica que, según analiza Nadine Ly para el caso de las *Soledades* de Góngora, «es el motor de la *evidentia* y de la conversión del lector en el espectador de la ficción».⁸⁵ Hallamos un claro anacoluto en los versos 337-342:

Y viendo que su ofensa
Acteón intentaba ciego y loco,
no hallando más defensa
que el cristal, por suplicio, aunque era poco,
al joven se lo arroja,
que hace flechas las aguas si se enoja.

El narrador abandona el tiempo pretérito («intentaba»), habitual hasta este momento en la relación de los hechos, por el presente («arroja») con lo que actualiza la acción y gana en expresividad. Los hechos comparten simultaneidad con el lector que asiste a la consecución de ellos mientras siente aumentar la intensidad y tensión narrativa. De este modo Vaca se asegura de que el calado moral de su poema llegue lo más cerca posible de su destinatario. Consagrado también a esta finalidad se encuentra el empleo de la lira como estrofa del poema. La lira obliga al autor a hallar la palabra justa y evitar la locuacidad y el exceso de ornamentación lingüística, pues como advierte Dámaso Alonso «para una poesía de contención y de refreno, la lira era, una medida apropiada».⁸⁶ Esto se encuentra en perfecta conexión con la intención moral de tintes estoicos de «El Acteón»: prevenir y curar el mal que

⁸⁵ Nadine Ly, «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*)», *Bulletin hispanique*, 1 (1999), pp. 219-246, p. 240.

⁸⁶ Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993, p. 130

conlleva dejarse arrastrar por las pasiones y, en especial, por la lascivia en el caso de los hombres. Por tanto, la parquedad de la estrofa así como el estilo y la lengua poética refuerzan el contenido moral del poema y muestran como su autor se aplica la misma medida que aconseja ya que, como apunta Alfonso Rey, «el hablante del poema, en la ficticia comunicación con su destinatario, debe aparecer provisto de los rasgos idóneos para transmitir su lección moral».⁸⁷

1.3.2 «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos»

En consonancia con la finalidad moralizante que justifica la redacción y publicación de la *Lira de Melpómene* (patente ya en sus preliminares legales y evidenciada por la inserción del epilio moral), completa el poemario un conjunto de «Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos» en los que Enrique Vaca sigue la misma tónica moral que en el resto del volumen. Alfonso Rey señala que «la poesía moral busca, a semejanza del género deliberativo, el consejo o la disuasión; la acusación o la defensa, como el género judicial; la alabanza o la reprobación, como el epidíctico».⁸⁸ De ahí que, entre los poemas líricos que Vaca inserta en esta parte podamos distinguir tres tipos: aquellos que pretenden moralizar mediante la enseñanza; los que lo hacen mediante la crítica o la sátira; y los que lo hacen por medio de la alabanza. La forma estrófica que más presencia tiene es el soneto, lo cual explica el epígrafe de esta segunda sección de la obra. Las academias eran los centros de producción y consumo de sonetos. El soneto tiene, en la época, un carácter elitista ya que suele aparecer en escasas ocasiones en pliegos sueltos. Algunos se publicaban en las actas de las justas o en las páginas preliminares

⁸⁷ Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral*, Madrid, Castalia, 1995, p. 111.

⁸⁸ *Ibidem*

de los libros de amigos (como ejemplifican los sonetos que aparecen en los preliminares de la *Lira de Melpómene* o el que Enrique Vaca dedica a Pedro Negrete en los paratextos de la *Montaña de los Ángeles*, de claros tintes academicistas),⁸⁹ pero la mayor parte tenían una dimensión circunstancial (sirva aquí de ejemplo el soneto que Vaca compuso «A la muerte del obispo Alarcón»). Como caso paradigmático cabe citar el manuscrito Chacón de Luis de Góngora, con ciento sesenta y siete sonetos que se dividen en varias categorías (sacros, heroicos, morales, fúnebres, amorosos, satíricos, burlescos y varios), caligrafiados sobre vitela y con retrato del poeta hecho a pluma quien lo regaló al conde-duque de Olivares en 1628. Elías L. Rivers asevera que publicar una edición de sonetos era un acto de lujo que solo podía sufragarse con la ayuda de algún noble que asumiera los gastos de imprenta. Así, «solo un Lope de Vega ganaría dinero, además de prestigio personal, publicando sus *Versos humanos y divinos* con la ayuda de librerías capitalistas».⁹⁰ Los sonetos no eran tanto mercancía vendible como artículos de lujo que podían aportar más prestigio que dinero a sus autores. De ahí que Enrique Vaca decida completar su volumen con «sonetos varios», consciente de que, en aquella sociedad de academias cortesanas, alcanzaría con ello altas cotas de prestigio, honor y fama. El autor suelen acudir a esta estrofa para dar forma a un contenido moral elogioso o desarrollar un tema erudito mediante la alusión o traducción de un texto clásico; en cambio, siente predilección por las décimas, coplas castellanas y estrofas menores (de 3 o cuatro versos) para las «otras poesías», en las que, la mayor parte de las veces, traduce o traslada al castellano el contenido de un epigrama latino satírico. Sin embargo, también podemos encontrar sonetos que traducen epigramas o décimas que versionan

⁸⁹ Vid. M^aÁngeles Garrido Berlanga, «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero, Pedro Ruiz (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Universidad de Córdoba, Sevilla y Huelva, 2014, pp. 417-423.

⁹⁰ Elías L. Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993, p. 52.

tópicos clásicos. La selección de estas estrofas y su distribución no se aparta, en lo sustancial, de lo que sus coetáneos cultos practicaron, por lo que, con ello, incentivaba su propia canonización y entrada al docto Parnaso.

Enrique Vaca realiza una labor de exégesis acerca de cada uno de sus poemas, desvelando sus fuentes y citando los versos griegos o latinos que imita. Así, por ejemplo, en el soneto dedicado «A un ruiñeñor», señala: «Es imitación de Files, poeta lírico griego, tomo 2, p. 216: "*sic legitur ob graecorum characterum in opiam litteris latinis*"» (f. F1v.). Y en el soneto a la vida apartada menciona que hace «alusión a aquellos versos de Horacio donde alaba la vida solitaria, *Epodon* lib., Oda 2: *Beatus ille*» (f. E6v.). Entre las fuentes a las que alude se encuentran tanto los poetas latinos Nemesiano, Horacio, Ovidio, Marcial, Claudiano y Ausonio, como los griegos Files, Anacreonte y Teócrito, con lo que demuestra su dominio de ambas lenguas cultas. Asimismo, se sirve también de la sabiduría vertida por los escritos en prosa de autores griegos como Aristóteles y latinos como Cicerón y Plinio. Junto a ellos cita a otros más actuales, como el erudito alemán Camerario;⁹¹ el moralista italiano Alciato; los poetas españoles Jorge Manrique, Francisco de Faría y Juan Rufo; y los médicos y humanistas Amato Lusitano y Andrés Laguna, entre otros. Estos nombres constituyen el canon culto al que el autor se remite para conferir autoridad a sus sonetos y colmar su obra de prestigio. Mediante el uso de estas fuentes, Enrique Vaca deja traslucir una serie de temas por medio de los cuales pretende moralizar.

A continuación analizaremos cada uno de los tres tipos de poemas que distinguimos entre los «Sonetos varios con otras poesías»: los didáctico-morales; los satírico-morales; y los encomiástico-morales.

En primer lugar, los poemas didáctico-morales desarrollan temáticas relacionadas con tópicos y motivos clásicos. Entre los tópicos que recrean se

⁹¹ Joachim Camerario (1534-1598) fue un humanista renacentista, autor de una obra titulada *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una collecta* (1590).

encuentra el de *vita solitaria*, presente en el soneto dedicado «A un ruiseñor», que comienza: «Garganta dulce de concentos puros» (f. F1r.), y se inspira en el poema «*Peri aedonos*» del poeta bizantino Manuel Files. Acompaña a este soneto un comento en el que transcribe un largo fragmento en latín de la *Historia Natural* de Plinio donde quedan demostradas las virtudes de tan risueño pájaro y un fragmento menor de la *Varia Historia* de Eliano. En este poema Enrique Vaca alaba el canto del ruiseñor y la vida en soledad en la naturaleza. Para Ramón Andrés, la soledad «es el más grato estado de la vida beata».⁹² En la obra de Góngora, la soledad adquiere entidad propia y titula su gran poema *Soledades*. La vida retirada, en el campo, lleva consigo la soledad purificadora. El gusto que Vaca expresa en este soneto por la vida retirada volverá a hacerse presente en las décimas que le dedica al franciscano Pedrique del Monte como autor de la *Montaña de los Ángeles* (1674).⁹³

En la soledad que brinda la naturaleza y cerca de un arroyo es fácil imaginarse a Narciso, al que Enrique Vaca también dedica un soneto a propósito del epigrama emblemático que Alciato titula «De Narciso».⁹⁴ La figura de Narciso ha merecido la atención de los poetas en el Siglo de Oro por ser la encarnación del vicio de la filantía y emplear uno de los motivos simbólicos predilectos del barroco, el espejo. Así, menciona Enrique Vaca (vv.1-4):

⁹² Ramón Andrés (ed.), *Tiempo y caída*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol.1, p. 79. Poetas barrocos como el príncipe de Esquilache y Antonio Hurtado de Mendoza elogiaron a la soledad con sendos sonetos que comienzan: «Dichosa soledad, mudo silencio» y «Amable soledad, muda alegría».

⁹³ Vid. M^aÁngeles Garrido Berlanga, «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte», cit.

⁹⁴ Vid. Sagrario López Poza, «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta malacitana: revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 22,1 (1999), pp. 27-56; y «Poesía y emblemática en el Siglo de Oro», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (coord.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, cit., pp. 109-132.

Dime, Narciso, que otro tiempo fuiste
el que tú, de ti mismo enamorado,
en el cristal, espejo no manchado,
diversas veces tu hermosura viste, [...]

Si el río representa la vida que en su fluir no cesa —siguiendo la idea de Heráclito expuesta a través de su frase *panta rei*— cuando alguien se mira en él pasa a convertirse en espejo del rostro que se detiene a contemplarse y, con ello, alegoría de la verdad y el desengaño. Sin embargo, para Enrique Vaca el pecado de Narciso no fue mirarse al espejo, sino «despreciar los sabios» (v. 10). Sigue, por tanto, en la interpretación del mito a Ovidio, quien cuenta que Narciso desoyó el consejo que el sabio Tiresias dio a la madre de Narciso, Liríope, al nacer. Tiresias advirtió a Liríope que Narciso viviría hasta la vejez si no se conocía, es decir, si no se veía hasta la ancianidad. Por este motivo Vaca lo llama «joven ignorante» (v. 9). De este modo, el autor reprehende la actitud inculta y engreída, al tiempo que moraliza sobre la virtud que se halla en la sabiduría.

Pero si este soneto critica la soberbia, el que empieza «Tú, que te apartas de la pompa humana» (f. F6v.) amonesta la vanidad. En este caso, el mismo encabezamiento alude al tópico horaciano del *beatus ille*, a partir del cual desarrolla Vaca su poema recurriendo al motivo de la alabanza de aldea y el menosprecio de corte. En él defiende que la vida auténtica se descubre en el medio natural y no en la engañosa y artificial urbe, en conexión con el pensamiento cristiano y la corriente estoica.

También sigue a Horacio en el soneto que se abre con el verso «Esta hidra mortal o sombra horrible» (f. H4r.). En esta ocasión el poeta parte del tópico *non omnis moriar*. El poeta muestra que la única manera de permanecer vivo tras la muerte se encuentra en ser docto. De ahí sus últimos versos (vv. 12-14):

pero solo, a pesar de su aspereza,
el docto vive eterno, pues no acaba,
que, en su fin, a vivir sin fin empieza.

La única manera de prolongarse en la memoria de las distintas generaciones es la cultura. Por eso Enrique Vaca se afana en labrarse un perfil culto y hace méritos para ser considerado «docto».

El tema de la muerte, por medio del tópico del *memento mori*, aparece en el soneto que comienza «Beldad que pompa en tal raíz procura» (f. H4v.), dedicado «a una rosa que nació en el cóncavo de una calavera» y acompañado de un comento en el que aprovecha para mostrar su erudición acerca de las flores citando, de nuevo, la *Historia Natural* de Plinio, pero también el saber acerca de las plantas que legaron otros autores clásicos, como Aristóteles, y actuales, como el doctor Andrés Laguna. Al hilo del comento, salen a relucir, asimismo, los versos de Jorge Manrique a la muerte de su padre y un apotegma del cordobés Juan Rufo. También aparece el motivo de la rosa en el soneto que imita a Anacreonte y se inicia «La reina de las flores es la rosa» (f. F3r.) En el comento, junto a Anacreonte, menciona Vaca a Nemesiano, Teócrito, Camerario y Ausonio como sus principales fuentes. El tópico de la breve hermosura de la rosa comparada con la vida humana, el *tempus fugit*, guía los versos de este poema. La flor resume la naturaleza misma, así que detenerse en ella y recrearla como metáfora de la vida del hombre ejemplifica la inconstancia y fugacidad de ambas. Y es que si hay un protagonista en el Barroco ese es el tiempo, como señala Ramón Andrés:

El tiempo en la Edad Moderna se caracterizó por la individualización del tiempo, que a finales del siglo XVI dejó de ser una simple orientación. Se había convertido en una experiencia individual y por tanto contradictoria con la representación de un tiempo común y universal. El hombre se aísla del tiempo exterior para formular otro interior que le ofrece objetivamente su propia duración.

Ligado al tópico del *tempus fugit* hallamos, asimismo, el soneto que el autor dedica «A un reloj» (f. H2v.). El motivo literario del reloj como artefacto cronométrico de la vida humana fue muy recurrente, sobre todo, en la lírica de Francisco de Quevedo, que lo abordó hasta en seis ocasiones, junto a otros

poetas como García Salcedo Coronel, Juan de Moncayo y Gabriel Bocángel.⁹⁵ Para Antonio Gargano, el conjunto quevedesco de «poesías relojerías» representa un ejemplo de los más precoces y significativos de poesía barroca europea.⁹⁶ La vida humana se percibe en su dimensión temporal gracias al reloj que la computa, tal y como aparece ya desde el primer verso del soneto de Vaca: «Reloj que mides sin cesar la vida», lo que le conduce a uno de los temas fundamentales del barroco como es el desengaño: «pues, despertando cuerdos e ignorantes,/tu aviso al desengaño nos convida» (vv.7-8). La concepción de la caducidad terrenal conlleva la pérdida de la ingenuidad ante la inminente tragedia de la muerte. Los orígenes del motivo literario del reloj se encuentran, como ha recordado Manuel Ángel Candelas, «en la poesía epigramática y en la literatura de emblemas, que gusta compaginar e integrar ilustración gráfica y palabra».⁹⁷ También hallamos ejemplos de ellos en las obras pictóricas del Barroco, como en la titulada *Vanitas* (1636) de Antonio de Pereda, en la que aparece en primer plano un reloj junto a una calavera. Este soneto de Enrique Vaca ha sido el único que ha gozado del privilegio de ser

⁹⁵ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de J.M Blecua, Madrid, Castalia, 1999: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto», núm. 139, vol. 1, pp. 270-72; «El metal animado», núm. 140, vol. 1, pp. 272-73; «¿Ves Floro, que, prestando la Arismética», núm. 141, vol. 1, pp. 273-74; «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», núm. 380, vol. 1, p. 536; «Este polvo sin sosiego», núm. 420, vol. 1, p. 599; «A moco de candil escoge, Fabio», núm. 552, vol. 2, p. García Salcedo Coronel, *Cristales de Heliconia*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649: «A un reloj, que supone haberse hecho de las cenizas de un amante». f.4v. Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, «A un reloj de arena que supone haberse compuesto de las cenizas de un amante» p. 85; «Un amante a un reloj, con alusión al tiempo», p. 94 .Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985: «A un velón que era juntamente reloj, moralizando su forma» en, p. 371.

⁹⁶ Antonio Gargano, «Quevedo y las "poesías relojerías"», *La Perinola*, 8 (2004), pp. 187-199, p. 191.

⁹⁷ Manuel Ángel Candelas Colodron, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, p. 167

antologado en ediciones modernas, como la de José Manuel Blecua, la de Manuel Jurado López y la de Ramón Andrés.⁹⁸

Relacionado con la muerte, el soneto «Dulce letargo, suspensión tirana» (f. H3v.) acoge el tópico ciceroniano del *somnium, imago mortis*. Si Lope de Vega en el soneto que comienza «Blando sueño amoroso, dulce sueño» invoca la venida del sueño con estas palabras: «ven, sueño, a remediarme y defenderme» (v.12), Enrique Vaca reniega de él por considerarlo trasunto de la muerte, como se ve en los versos «porque el alivio que en dormir recibo/ es nuncio repetido de la muerte» (vv. 12-13). La misma idea la encontramos en el romance «Hermosos ojos dormidos» de Quevedo: «dicen que el sueño es hermano/ de la muerte» (vv. 37-38); y en el soneto «Al sueño» de Lupericio Leonardo Arguensola que comienza: «Imagen espantosa de la muerte,/ sueño cruel, no turbes más mi pecho» (vv. 1-2).

El tiempo y la muerte no solo alcanzan ser humano, sino también a edificios tan emblemáticos como el anfiteatro de César, al que Enrique Vaca dedica el soneto «De la bárbara Menfis celebrada» (f. E5v.), basándose en el epigrama de Marcial «*Barbara pyramidum sileat miracula Memphis*» (*Epigramas, Libro de los espectáculos*, I, 1:1). El motivo de las ruinas fue muy frecuente en la lírica barroca por constituir un testimonio del paso del tiempo. En el soneto de Vaca el gusto por las ruinas no se ciñe a la anécdota, sino que a través de él denuncia la *vanitas* («(Diana, vana sombra aunque fue dorada)/ disimule su pompa continuada,/ acábense sus vanas majestades» [vv. 4-6]) y moraliza acerca del poder destructor del tiempo que arrasa la vida humana antes que la vida de los monumentos que le sobreviven, aun en ruinas («cuando a su anfiteatro eternizaron/ las obras que a su vista se perdieron» [vv. 13-14]).

⁹⁸ José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984, vol. 2, pp. 393-394; Manuel Jurado López y José Antonio Moreno Jurado (ed.), *Antología general de la poesía andaluza: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Padilla, 1990, vol. II, pág. 703; Ramón Andrés (ed.), *Tiempo y caída*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol. 2, p. 579.

También se basa en un epigrama, pero en este caso en el epigrama 21 de Ausonio, el soneto «De la fuerza del hado compelido» (f. F4v.) que recrea el tópico *fortuna mutabile* mediante el mito de Lisio en lo que Menéndez Pelayo considera una «pésima versión».⁹⁹ La inconstancia fue una idea determinante en la cosmovisión barroca por cuanto, con ella, se tambaleaba la noción misma del ser y de los estados del ser. De ahí que Calderón admita que «todo vive sujeto a mudanza» (v. 9) en su soneto: «Apenas el invierno helado y cano», incluido en su comedia *Eco y Narciso*.

La lectura de estos sonetos, de notorio signo moral, llevan al lector a recordarle su naturaleza mortal y la caducidad de su vida, que va unida a la inseguridad de lo material. Solo existe una forma de salvación para Enrique Vaca: ser docto. El docto, depositario de un saber inmaterial, será eterno por la huella que dejan sus escritos y la acción canonizadora de la fama. Para ser y graduarse de docto hace méritos el autor de la *Lira de Melpómene* con la confección e impresión de este volumen poético.

Estilísticamente, todas estas composiciones desprenden un halo academicista. Siguen una estética cultista, en la que no dejan de estar presentes las alusiones mitológicas (como la del soneto dedicado «A la breve hermosura de la rosa»: «Corona y timbre de la casta diosa/ Minerva, si de Venus placentera» [vv.5-6]); los ecos gongorinos (como los de los versos: «siendo en las soledades peregrino/galán de Flora, guésped de Diana» [vv. 5-6] del soneto «Tú, que te apartas...»); y paradojas que recuerdan a la mística de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz (como la de los versos 13-14: «que, pues la

⁹⁹ Marcelino Menéndez Pelayo juzga que «el epigrama de Ausonio está mal entendido en esta pésima versión. El poeta latino habla de dos personas distintas: el que iba a ahorcarse y encontró el tesoro y el que había escondido el tesoro y se ahorcó desesperado por no encontrarle. Toda la gracia del epigrama consiste en este contraste. ¿Dónde tendría los ojos el Dr. Vaca de Alfaro? (Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902, vol. 1, p. 168.)

muerte es quien te da la vida,/solo la vida es quien te da la muerte» del soneto: «Beldad que en pompa...»). En lo que respecta a la versificación, todos siguen el modelo clásico del soneto, siendo la rima de los terceros cdc dcd. Conservan la división tradicional entre cuartetos expositivos y tercetos conclusivos.

En segundo lugar, en cuanto a los poemas satíricos, Enrique Vaca sigue en su consideración moral de la sátira a Cascales, quien afirma: «[...] ase de aver el poeta satírico como el médico que para curar la malatia del enfermo, aunque aplica medicinas acerbadas y amargas, las compone con algún buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibirlas»;¹⁰⁰ e imita a los autores clásicos, en consonancia con la tónica imperante en el Siglo de Oro, pues como señala Antonio Pérez Lasheras: «la sátira, en los siglos XVI y XVII, como el resto de las categorías y de los géneros literarios — al menos en su concepción teórica—, trata de adaptarse a la tradición greco-latina recuperada o deseada, fundiéndose en esa tradición todos los rasgos de cultura que conforma la esencia de la verdadera *humanitas* y dando sentido así al auténtico renacer de la cultura y del espíritu».¹⁰¹ Vaca se atreve con el difícil Claudiano, cuyos epigramas fueron trasladados e imitados por poetas como Quevedo, Lope y Góngora,¹⁰² y traduce en una décima el epigrama que satiriza «A un gotoso que decía mal de la mesura» y comienza «Quéjate de tu dolor» (f. F5r.) En él hace escarnio de un enfermo de gota que amonesta los pies de los versos ajenos, sin reparar en los suyos propios. El «gotoso» simboliza a todos aquellos poetas que critican los versos ajenos, siendo, quizás, los suyos peores. Este poema también se encuentra recogida por

¹⁰⁰ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 180.

¹⁰¹ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994, p. 63.

¹⁰² *Vid.* Jesús Ponce Cárdenas, «De sene veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano», *La Perinola*, 15 (2011), pp. 313-331.

Menéndez Pelayo en su *Bibliografía Hispano-Latina*¹⁰³ y, en este caso, sin ninguna valoración por parte del estudioso, lo cual habla en favor del poeta-traductor

Además de este poema, en los folios E7v. a G2r. se dan cita 14 epigramas satíricos de Marcial que el poeta traduce en coplas, tercetos o formas estróficas menores, de tres o cuatro versos sin rima o con rima únicamente en los dos últimos versos. A Marcial se le tiene por creador del epigrama satírico. Siguiéndolo, cultivaron el epigrama autores como el sevillano Baltasar del Alcázar, que anticipó la poesía satírica que tan corriente fue en el siglo XVII de la mano de Quevedo, Alarcón y Góngora, entre otros. Los epigramas que Enrique Vaca traduce de este autor están caracterizados por la mordacidad, ingenio y sarcasmo. Entre ellos, no falta el escarnio de profesiones o tipos a los que la sátira hostiga desde la antigüedad: contra la del falso poeta (trad. del epigrama 20: «¿Que Paulo versos compró?/ Sí, por meterse a poeta/ y a todos dice que son suyos/ porque el dinero le cuestan»); el avaro (trad. del epigrama 66: «Nada estando vivo das,/ dices que cuando te mueras./ Si eres discreto, bien sabes/ tu amigo qué te desea»); o el hipócrita (trad. del epigrama 81: «Siempre dices bien de todos,/ Calistrato, y es porque/ alabándonos a todos,/ de ninguno hables bien»).

Por último, dentro del epigrama, Enrique Vaca traduce en redondillas el epigrama 26 de Marcial, en el que explica «la perfección de los peces que Fidias esculpió en un vaso» (f. F7r.), y el epigrama 31, dedicado «a una lagartija que el famoso platero Méntor vació y relevó en el suelo de una taza de plata» (f. F7v.). El asunto de estos epigramas conecta con el origen del género, pues, como su propio nombre en griego indica, los epigramas eran una inscripción que se ponía sobre un objeto, y los dos epigramas que Enrique Vaca trata sobre la técnica de inscribir o grabar sobre un vaso, en el epigrama 26, y sobre una taza, en el epigrama 31 y recrean el tópico *ars/natura*.

¹⁰³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, cit., vol. 1, p. 257.

La abundancia de adaptaciones de epigramas clásicos a las lenguas modernas realizadas como ejercicio académico en los siglos XVI y XVII, ha sido subrayada por numerosos estudiosos, entre los que destaca Sagrario López Poza, quien señala cómo contribuyó a ello la *Antología Planudea* y las selecciones impresas que proliferaron en los Siglos de Oro en versión bilingüe (griego-latín), con múltiples versiones de cada epigrama realizadas por humanistas de prestigio, en un alarde de su capacidad para la *imitatio*.¹⁰⁴ La traducción de epigramas al español y los ejercicios de *aemulatio* fueron, pues, actividades cotidianas en las escuelas, y muy particularmente en las jesuíticas. Enrique Vaca tuvo vinculación con los jesuitas, como atestiguan las aprobaciones impresas en su *Lira de Melpómene* por los padres de la Compañía de Jesús de Córdoba, Joan Caballero y Joseph de Victoria Dávila y, con mucha probabilidad, estudió bajo su auspicio, donde ensayaría la traducción de epigramas clásicos, lo cual no obsta para que continuara practicándola en los círculos cultos o las academias a las que perteneció o frecuentó. Nos hallamos, por tanto, también en este caso, al igual que ocurre con los sonetos que recrean tópicos clásicos, con ejercicios académicos insertos en esta edición para promover la preciada *varietas* y exhibir destreza en verter epigramas latinos a formas y expresiones castellanas.

El primer problema que se les planteó a los autores que acometieron trabajos de traducción fue, precisamente, el adaptar los epigramas latinos a metros castellanos. Se vieron, entonces, en la necesidad de ahormar los dísticos clásicos a unas fórmulas métricas existentes en el sistema poético español. Enrique Vaca no constituye la excepción a esta tendencia. En su *Lira de Melpómene* hallamos sonetos, décimas, coplas castellanas y un total de

¹⁰⁴Vid. Sagrario López Poza, «La difusión y recepción de la "Antología griega" en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (coord.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 15-68.

catorce formas estróficas menores (de tres o cuatro versos) que traducen o trasladan al castellano el contenido de un epigrama latino. Juan Matas Caballero explica cómo el epigrama clásico, caracterizado por la brevedad y agudeza, terminó encontrando la mejor manera de ajustarse en la tradición española a través de la copla castellana (doble redondilla, aunque en ocasiones la segunda estrofa era una quintilla), la décima, el madrigal, la octava, la silva, el soneto, etc.¹⁰⁵ De entre todas estas formas, resultaron especialmente adecuadas la redondilla y la décima, concretamente, la décima espinela (abba ac cddc) por el rigor de la disposición, forma y desarrollo, puesto que, como comenta Sagrario López Poza, «el corte sintáctico obligatorio después del cuarto verso permite presentar el tema en la primera redondilla y desarrollarlo en los seis versos siguientes».¹⁰⁶ Siendo esto así, no es extraño que, de los 51 epigramas de Marcial que traduce Quevedo, en 35 de ellos emplee la décima, y que Góngora compusiera un total de 47 décimas epigramáticas. En contraste con el soneto epigramático, consagrado a temas de mayor peso y transcendencia, la décima y la redondilla acogen asuntos más banales, como ejemplifican las de Enrique Vaca que acabamos de analizar. En lo que respecta al estilo, en la traducción de los epigramas de Enrique Vaca predomina una estructura simple, en la que la agudeza conceptual predomina frente a la verbal, con frecuentes juegos de correlación. Un rasgo muy presente es la deixis personal: «Lo que me pediste, ¡oh, Cina!,» (trad. del ep. 107), o «Mas ya conozco, joven ignorante» (trad. del ep. 63).

¹⁰⁵ Juan Matas Caballero, «Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (coord.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2013, pp. 167-188, p. 167.

¹⁰⁶ Sagrario López Poza, «Luis de Góngora en la trayectoria aureosecular del epigrama», en Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2013, pp. 9-43, p. 23.

En tercer lugar, los poemas encomiástico-morales ocupan del folio G2r. al H2v. y consisten en un total de cinco sonetos que el autor dedica a: Góngora; a su abuelo, Enrique Vaca; a su tío, Bernardo Cabrera y a la biblioteca de este; y a su hermano, Juan de Alfaro. El tema de estos sonetos es la alabanza a los dedicatarios por el dominio de su profesión o por el de la disciplina que los hace doctos y, por tantos, inmortales, siguiendo el tópico bien conocido ya presente en Horacio, *Odas*, III: 30: «*exegi monumentum aere perennius*», perfilado por Vaca en el soneto didáctico-moral «Esta hidra mortal o sombra horrible» (f. H4r.), en el que concluye que solo los doctos se salvan de la muerte. Todos los sonetos van seguidos de un comentario en el que el autor menciona a los autores o personalidades que, como él, elogiaron o apreciaron a sus dedicatarios.

Los sujetos a los que encomia Enrique Vaca tienen en común el lugar geográfico del que son naturales, Córdoba, y el parentesco o vinculación que lo unen al autor. Enrique Vaca ordena sus composiciones panegíricas por el grado de consanguinidad. Así, comienza con Góngora, con el que no guarda ninguna familiaridad, sigue con su abuelo Enrique Vaca y su tío Bernardo Cabrera para terminar con su hermano, Juan de Alfaro. Vaca selecciona a los miembros de su familia que le sirven para probar su ascendencia culta. Para ello, comienza con su abuelo homónimo, del que resalta su prestigio como médico, sigue con su tío, al que alaba como erudito y anticuario y termina con su hermano, a quien loa como excelso pintor. Mediante esta estrategia el autor de la *Lira* persigue acreditar y justificar su labor poética, al inscribirla en una práctica común en el linaje intelectual al que pertenece, como miembro de una «nueva nobleza» que ya no se mide solo en títulos de hidalguía. No obstante, aunque los sonetos que dedica a sus familiares tienen como asunto el alabar el dominio de las respectivas disciplinas que manejan, el encabezamiento que presentan los sonetos que les dedica pone especial cuidado en mencionar que todos ellos son miembros del Santo Oficio de la Inquisición, en lugar de

aludir, en el caso de Bernardo Cabrera y Juan de Alfaro, a la actividad por la que son encomiados: «Al doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, mi abuelo»; «Al licenciado Bernardo Cabrera de Page y Gámez, presbítero beneficiado de la iglesia parroquial de santo Domingo de Silos, mi tío, [...] y ministro de la Santa Inquisición», y «A don Juan de Alfaro, notario de la Inquisición de Córdoba, mi hermano». La importancia de pertenecer a esta institución radica en el hecho de que para ello era necesario demostrar limpieza de sangre y, más que eso, tener dinero suficiente como para costear el expediente encaminado a acreditarla. Por tanto, al citar la vinculación de su familia con la Inquisición, Enrique Vaca está, al mismo tiempo, evidenciando la limpieza de su sangre y su acomodada posición económica. De ahí que las actividades cultas, como la erudición o la pintura en los casos de Bernardo Cabrera y Juan de Alfaro, queden obviadas frente al prestigio y honor del cargo que ostentan en el Santo Oficio. La actividad cultural estaba justificada por el «ocio» resultante del desempeño de una «profesión principal», por eso Enrique Vaca no puede presentar a su tío Bernardo como erudito y a su hermano Juan como pintor, mientras que sí puede presentar a su abuelo como doctor en su interés por dignificar la profesión que él mismo desempeñaba.

El primer soneto, compuesto «en elogio de D. Luis de Góngora y Argote, príncipe de los poetas líricos de España» (f. G2r.), presenta, en el primer cuarteto, al vate cordobés con el circunloquio que Lope hizo famoso para referirse a él aludiendo a lo culto de su pluma: «Cisne del Betis que, con blancas plumas» (v.1). En el conceptuoso segundo cuarteto trata sobre su inmortalidad y en los tercetos alaba su inimitable estilo por «lo heroico, elegante y lo profundo»; continuando con esa idea, lo encomia por ser «en todo sin segundo» en el último terceto, que se cierra con el verso 24 de la dedicatoria de Luis de Góngora al conde de Niebla en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «tú nombre oirán los términos del mundo». A este soneto sigue un

comento posterior en el que se recogen las citas de veintidós apologistas que «celebran con elogios a nuestro canoro cisne de Betis», lo cual ha valido para que este texto constituya, cronológicamente, el último testimonio de la polémica gongorina.

El comentario de Enrique Vaca aporta el nombre de autores y obras que otros listados de la polémica anteriores no contemplaban, como explica R. Jammes:

Tres de ellos [de los participantes en la polémica] no figuran en la lista de *Autores ilustres* estudiada por F. A. Ryan: Francisco Bernardo de Quirós (cap. IX, p. 97 y 102), José de Valdivielso (*Elogio a don García*) y Jerónimo de Villegas (dedicatoria de la ed. de las *Poesías de Góngora* impresa por Foppens en 1659). Otros dos, conocidos ya, aparecen aquí con motivo de otras obras: Tomás Tamayo de Vargas, por la adición al *Enquiridión* de fray Alonso Venero, y Salas Barbadillo por la novela II de la *Casa del placer*.¹⁰⁷

De este modo Vaca de Alfaro participa en la polémica gongorina quizás sin pretenderlo, pues, a estas alturas, resulta anacrónico que tenga ningún interés por hacerlo. Más bien, el motivo que le llevó a realizar un extenso y completo listado en el que reúne los elogios a Góngora habría que encontrarlo en el empeño por exhibir su minucioso conocimiento de la recepción de la obra gongorina, producto de la amistad que unió al *cisne del Betis* con su familia y, en concreto, con su abuelo, al que Góngora dedicó una décima que figura en los preliminares de su *Proposición quirúrgica* y con el que participó en algunas justas poéticas.¹⁰⁸ Enrique Vaca incluye a Góngora como dedicatario de uno

¹⁰⁷ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, cit, p. 715.

¹⁰⁸ Luis de Góngora le dedicó a Enrique Vaca una décima que comienza: «Vences en talento cano» en los preliminares de su *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618. Ambos participaron en algunas justas literarias, como la convocada por Enrique Vaca en Córdoba en honor a la Inmaculada e impresa con título *Justa poética a la pureza de la virgen nuestra señora*

de sus sonetos y, con ello, lo coloca a la misma altura que el resto de sus dedicatarios: su abuelo, Enrique Vaca de Alfaro; su tío, Bernardo Cabrera; y su hermano, Juan de Alfaro. Es decir, considera a Góngora parte de su familia o, al menos, hace que así lo perciba el lector.

Tanto Góngora como su abuelo, al que dedica el siguiente soneto, pertenecen a una generación anterior a la del escritor de esta obra, ya desaparecida, por lo que en los sonetos que les dedica adquiere mucha presencia el tema de la muerte, motivo por el que podríamos identificarlos como «sonetos fúnebres». Sin embargo, los más de treinta años que separan la muerte de Góngora, acaecida en 1627, y la de su amigo, el doctor Enrique Vaca, que tuvo lugar en 1620, de la composición de este volumen, hacen insostenible la elegía causada por el sentimiento de pérdida por parte del autor. Por tanto, la intención que persigue Enrique Vaca en estos poemas no es otra que contribuir a glorificar la memoria de ambos y, por otro, fomentar su propia canonización al dejar por escrito vivo testimonio de la relación que los une.¹⁰⁹

El soneto dedicado al doctor Enrique Vaca de Alfaro comienza apelándolo por su nombre al que hace rimar en eco con el final del verso: «Quien habrá que tu ciencia, Enrique, explique» (f. G4r.). El nombre del dedicatario se repite hasta tres veces en el primer cuarteto, siempre como vocativo, y en el último caso en posición final de verso. La rima y la repetición del nombre en el primer, tercer y cuarto verso hacen que este resuene en todo

celebrada en la iglesia parroquial de san Andrés de Córdoba en 15 de enero de 1617 que se imprimió en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano en 1617.

¹⁰⁹ También en su manuscrito de los *Varones ilustres* Enrique Vaca opta por la misma estrategia: antologa a Luis de Góngora y, tras él, a su abuelo homónimo, Enrique Vaca de Alfaro, con lo que se asegura la visibilidad de su nombre y avanza en pos de su propia canonización.

este primer cuarteto con la apariencia del eco. En el segundo cuarteto, mediante el tono confidencial de la segunda persona, el autor advierte: «no echó la muerte, no, tu fama a pique». En los tercetos menciona como su buen hacer en la medicina recogido, en parte, en su libro de heridas de cabeza «eternizó tu nombre, tu grandeza». En el comentario que sigue al soneto, Enrique Vaca cita a los autores y obras que hacen mención del doctor Enrique Vaca de Alfaro y cita la producción impresa que escribió (el *Libro de heridas de cabeza* y la *Justa poética a la pureza de la virgen*) y la manuscrita («un compendio de toda la medicina»). La relevancia que Vaca le concede a su abuelo está en concordancia con sus propios intereses, ya que ambos, como sabemos, comparten nombre, profesión y vocación, con lo que la fama y grandeza anexa al nombre de su predecesor contribuirá proporcionalmente a la suya propia.

El siguiente soneto está dirigido a su tío Bernardo Cabrera, quien, cuando fue publicada la *Lira de Melpómene*, tenía 62 años y contaba con una reputación como erudito y anticuario que excedía las fronteras de su ciudad. De ahí que el soneto comience «Gámez famoso, sin igual Cabrera» (f. G5r.) y continúe haciendo alabanza de su saber tanto en el conocimiento de libros como de antigüedades. En el soneto que sigue, dedicado «a su célebre biblioteca», continúa la alabanza de su tío, al que se dirige desde el inicio: «Bernardo, insigne nardo en lo suave» (f. G5v.). Ambos sonetos desarrollan, por tanto, el mismo tema: el encomio de Bernardo Cabrera como erudito y la victoria sobre el tiempo y la muerte. Enrique Vaca, que también poseyó una gran biblioteca,¹¹⁰ admiró a Bernardo Cabrera y le incitó a que publicase su obra, como evidencian los versos 5-6 del segundo de los sonetos mencionados: «Ninguno con más evidencia sabe/de los tiempos antiguos,

¹¹⁰ Vid. Ángel María García Gómez, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015; y § II.1.4 «Lecturas y libros».

aunque callas». Ese silencio que Enrique Vaca recrimina a su tío se debe, quizás, a que a la altura en la que este publicó su volumen poético, Bernardo Cabrera no había aún dado a la imprenta ninguna de sus obras, a pesar de que tenía intención de hacerlo, según da cuenta el propio Enrique Vaca en el comentario que sigue a ambos sonetos:

Y en obsequio de los estudiosos, referiré las obras insignes que tiene nuestro doctísimo tío que imprimir, las cuales me ha comunicado entre otros trabajos que trae entre manos para dar a la estampa para mayor realce y ilustración de las ciencias, cuyos títulos son los siguientes.

Vaca debe parte de su educación y sus conocimientos a su tío Bernardo Cabrera, como ya hemos puesto de manifiesto en el apartado de ese trabajo dedicado a la biografía del autor.¹¹¹ Probablemente Vaca tuvo a bien consultar con su tío la *dispositio* del volumen o la inserción de determinados textos. De lo que no cabe duda es de que Bernardo Cabrera estaba al tanto de que su sobrino tenía entre manos la composición de un volumen de poesía en el que incluiría un soneto dedicado a él y, aprovechando la ocasión, le cedió el título de algunos de los libros que pensaba imprimir para que diera noticia de ellos en su edición. Vaca no solo menciona el título de cada una de las obras sino que también hace una pequeña sinopsis en latín del contenido de cada una de ellas, a modo de moderno anuncio bibliográfico, como hizo también en la «Anotación» que cierra el volumen, donde se citan los títulos «de algunas obras tocantes a su profesión del autor que tiene por imprimir». No obstante, ni las obras de Enrique Vaca anunciadas ni las de Bernardo Cabrera fueron impresas o, al menos, no tenemos noticia de que lo fueran. Por último, finaliza el comentario mencionando la grande estimación que hicieron de su persona destacados ingenios y nobles, tanto de dentro como de fuera de Córdoba, entre los que destaca el barón Bertaut, con quien se cartea en latín y de quien transcribe el fragmento de una de las cartas, en la que le pide a

¹¹¹ *Vid.* § I.1.1.2 «Los Gámez Cabrera: entre libros, antiguallas y cingulos».

Cabrera que publique sus obras. El interés por la obra así como por los libros y las antigüedades de Cabrera queda patente en este comentario, el más largo de cuantos acompañan a estos sonetos. Esto puede explicarse por el hecho de que, en este caso, Vaca dedica un soneto a una persona que se encuentra aún en activo, aunque en su etapa de senectud, por lo que este panegírico podría traer implícitos intereses que desconocemos pero entre los que podemos imaginar que se hallarían el interés por heredar parte de su codiciada biblioteca o propiciar su casamiento con la nieta de este, María Bernarda Gámez Cabrera, a la que Bernardo Cabrera custodiaba y con la que acabó desposándose en 1670.

El último soneto encomiástico va dirigido a su hermano Juan de Alfaro. Si a Enrique Vaca y a Bernardo Cabrera los llamaba en sus sonetos por su nombre, a su hermano lo hace por el apellido que comparten: «Insigne Alfaro, tu pincel aspira» (f. G8v.) Para cuando se publicó esta obra, Juan de Alfaro contaba con poco más de veinte años y ya había acometido varios encargos que había firmado con su apellido, entre ellos el de pintar los cuadros del convento de san Francisco de Córdoba, en los que dejó constancia de su labor colocando en todas sus obras «*pinxit Alfarus*».

Todo el poema supone un elogio del arte del pintor, en el que resalta como principal característica de su pintura la mimesis y, particularmente, la imitación de la naturaleza por medio de la cual el arte la vence: «si pintas un jardín, ámbar respira» (v. 5) o «pintas los coloridas de la aurora/ con tan vivos matices y primores,/ y tu mano, de suerte, los colora/ que no exceden sus vivos resplandores» (vv. 9-12). En el comentario a este poema desarrolla la idea de la mimesis basándose en la leyenda del concurso entre Parrasio y Zeuxis que Plinio recogió en su *Historia Natural* XXXV, 9, y que dio argumento suficiente al abuelo homónimo de Enrique Vaca para componer un soneto

que Francisco Pacheco recoge en su *Libro de retratos*.¹¹² Enrique Vaca destaca la mimesis en la pintura de su hermano con las siguientes palabras: «Alábase en la pintura el imitar vivamente a la naturaleza, y así, en un retrato con tal perfección se ha de obrar que solo la voz le falte, que no pudo comunicar el pincel». La misma característica pretende imprimir Enrique Vaca a sus versos. De ahí que opte por un poema heroico, género en el que ocupan un lugar predominante las descripciones, como tronco de su *Lira de Melpómene*, conforme al lema horaciano: «*ut pictura poesis*». Corrobora lo vertido en el soneto de Enrique Vaca, el canónigo de la Santa Iglesia de la Ciudad Rodrigo Alonso de Alarcón, quien también le dedicó un soneto a Juan de Alfaro por el retrato que le hizo. El autor de la *Lira* reproduce este soneto, del que nos interesa destacar los versos en los que el retratado se asombra de verse más real en el cuadro que en lo «vivo»: «Equivocado yo me suspendía/ al mirarme más vivo en lo pintado» (vv. 5-6). A este poema le siguen las décimas humorísticas que el poeta cordobés Miguel de Colodrero y Villalobos también le dedicó a Juan de Alfaro por un retrato que le hizo. La relación entre poesía y pintura así como entre poetas y pintores se pone de manifiesto tanto en estas décimas como en el soneto que el autor de la *Lira* le dedica a su hermano, cerrando, de este modo, un círculo que se abre con el soneto que el pintor le dedica a Enrique Vaca en los preliminares de esta misma obra.

A modo de conclusión, en estos sonetos vemos cómo el autor despliega, una vez más, una estrategia para su propia promoción. Estas composiciones cumplen una función panegírica reflexiva, pues al ser los receptores de sus alabanzas parientes suyos o personas muy cercanas a su

¹¹² Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985, en el lib. 2, cap. 11, p. 313, incluye el soneto de Vaca de Alfaro sobre la contienda entre Parrasio y Zeuxis, cuyo primer verso es: «Pudo el pintor de Eraclia en ingenioso».

familia que comparten con él, bien su vocación por la poesía (Luis de Góngora), bien su profesión (su abuelo, Enrique Vaca), bien su afición por la erudición (su tío, Bernardo Cabrera) o bien su idea de la mimesis desarrollada, en este caso, en la pintura (su hermano, Juan de Alfaro), las alabanzas que vierte sobre ellos y el empeño en afamarlos revierten, en parte, también sobre sí mismo.

1.4 Lecturas y libros

Enrique Vaca de Alfaro fue poseedor de una gran biblioteca de la que tenemos noticia gracias a un inventario *post-mortem*. Nuestro propósito es conectar la bibliografía citada en la *Lira de Melpómene* con los libros inventariados en la biblioteca de este autor. De este modo, queremos reflexionar sobre las lecturas de este autor, así como sobre el uso de las citas bibliográficas como medio de auto-canonización y la posesión de libros como rasgo de distinción.

1.4.1 Lecturas

El análisis de la bibliografía citada en una obra literarias es, según Chevalier, uno de los métodos más eficaces para conocer las lecturas de un escritor concreto, ya que «los que manejan la pluma representan, en el Siglo de Oro, importante fracción del público que lee».¹

El gran número de citas bibliográficas que alberga la *Lira de Melpómene* nos ofrece la oportunidad de estudiar y conocer las fuentes a las que el autor remite y en qué medida se corresponden estas con sus lecturas reales. En consonancia con esto, nos proponemos definir el manejo que Vaca de Alfaro hace de su biblioteca para construir su obra. Con este objetivo, estudiaremos cómo la lectura autoriza la escritura, al tiempo que la escritura actualiza la lectura. En la zona de contacto entre la actividad lectora y la creadora se perfila la función de «autor» así como el concepto de «autoría», que ya hemos analizado a través de la imagen que del escritor nos desvela su propia obra.²

Desde el título completo de la obra de Vaca se apela a los dos ámbitos en los que se hace afectivo el *verbum*: el oral y el escrito: *Lira de/ Melpómene/ a*

¹ Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, p. 58.

² *Vid.* § II.1.2 «Paratextos e imagen autorial»

cuyas armoniosas voces/ y dulces, aunque funestos, ecos/ oye atento/ el doctor D./ Enrique Vaca de Alfaro/ la trágica metamorfosis/ de Acteón/ y la escribe. El título confiesa la adscripción de la obra a la tradición, por medio de esos «ecos» que escucha «atento» el propio autor, «el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro». No obstante, este no se limita a «transmitir», sino que va más allá y «transforma» la pluralidad de las voces que recibe en la singularidad de la que emite. Para comprender esta transformación es necesario conocer, en primer lugar, cuáles son las lecturas que sirven a este autor como premisa de su escritura. Para ello rastreamos las referencias bibliográficas explícitas en la *Lira de Melpómene*. Al tratarse de una obra literaria y, más concretamente, lírica, podría esperarse que la mayoría de ellas fuesen relativas a este género, sin embargo, debido a su profesión como médico y a sus intereses eruditos, también encontramos alusiones a libros de medicina o historia. Podemos decir, por lo tanto, que las referencias bibliográficas que hallamos en la obra de Vaca están referidas a libros humanísticos y científicos.

Sobre la lectura – qué se lee y cómo se lee – en el Siglo de Oro han tratado, precisamente, uno los investigadores más destacados en esta materia, Roger Chartier, quien aborda la noción de lector moderno y reflexiona sobre la «lectura docta» como una práctica que comenzó a desarrollarse entre los «instruidos». ³ Así, Lope de Vega indica en la dedicatoria a su hijo en su comedia *El verdadero amante*: «[...] no tengo más que os advertir, si no os inclináredes a las letras humanas, de que tengáis pocos libros, y esos selectos, y que los saquéis las sentencias, sin dejar pasar cosa que leáis notable sin línea y margen». ⁴ Y es que, como explica Anne Cayuela, «leer en los siglos XVI y

³ Roger Chartier, «El concepto de lector moderno», Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel (coords.), *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 142-150, p. 145.

⁴ Lope de Vega, *El verdadero amante*, Sante Fe, El Cid Editor, 2004, p. 56.

XVII debe considerarse un verbo transitivo».⁵ Leer es siempre leer algo, como lo traduce la definición de Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*: «La lectura es lo que comúnmente se lee y en escuelas significa materia».⁶ Por consiguiente, la actividad lectora se condena o se justifica en función del libro leído. Habría que preguntarse, entonces, cuáles son los libros más prestigiados y cuáles los menos en la cultura libraria del momento. A esto parece responder Francisco Javier Escobar cuando demuestra que, junto a la relevancia y frecuencia de la erudición y los autores canónicos en las lecturas y la escritura del Barroco, también se observa durante el XVII la configuración de un canon de poetas «modernos» en las letras españolas del Siglo de Oro.⁷ En esta línea se inscriben, por ejemplo, trabajos como el archiconocido de Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana nova* (Roma, 1672).

Si nos remitimos a la *Lira*, asistimos, igualmente, a la representación de este doble canon de autores clásicos y modernos. En cuanto a los clásicos, Vaca cita en su obra desde los más ilustres poetas clásicos, como Ovidio, Virgilio u Horacio, al máximo pensador del cristianismo del primer milenio, Agustín de Hipona o San Agustín. En la tabla que sigue recogemos el nombre de los escritores pertenecientes al canon clásico que gozan de mayor presencia en la *Lira*:

⁵ Anne Cayuela, «Las justificaciones y críticas de la lectura», en Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel (coords.), *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 171-179, p. 174.

⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006, s.v. «leer».

⁷ Francisco Javier Escobar Borrego, «Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria», en Begoña López Bueno (dir.), *El canon poético del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 151-192, p. 153.

Autores clásicos
Anacreonte
Aristóteles
Aulo Cornelio Celso
Cicerón
Claudio Eliano
Decimo Magno Ausonio
Fabio Planciades Fulgencio
Herodoto
Horacio
Luciano de Samósata
Marco Aurelio Nemesiano
Nono Panopolita
Marcial
Manuel Files
Ovidio
Plinio, el Viejo
San Agustín
Teócrito
Juan Tzetzes
Virgilio

Por otro lado, en lo que respecta al canon moderno, salvo el Arcipreste de Talavera y Jorge Manrique, el resto de los autores citados en la obra de Vaca desarrollaron su obra a lo largo de los Siglos de Oro. Destaca la presencia de algunos de los grandes autores de este periodo, como son Góngora, Lope de Vega, Salas Barbadillo y Baltasar de Gracián, pero también la aparición de un canon local de autores cordobeses conformado por Antonio de Paredes, Fernando Luis de Vera y Mendoza, Pedro Díaz de Rivas, Colodrero de Villalobos, Juan Páez de Valenzuela y su abuelo homónimo, Enrique Vaca de Alfaro. Los autores modernos citados en la obra de Vaca son los siguientes:

Autores modernos
Abraham Zacuto Lusitano
Adán Centurión y Córdoba
Alonso Venero
Amato Lusitano
Andrés Alciato
Andrés Laguna
Antonio de León y Pinelo
Antonio de Paredes
Arcipreste de Talavera
Baltasar Gracián
Baltasar de Vitoria
Bartolomé Jiménez Patón
Bernardo José Aldrete
Cristóbal de Salazar y Mardones
Desiderio Erasmo
Enrique Vaca de Alfaro
Francisco Pacheco
Fernando Luis de Vera y Mendoza
Fernando Bernardo de Quirós y Robles
Francisco Cascales
Francisco de Faria
García Salcedo Coronel
Jerónimo de Villegas
Gil González Dávila
Giovanni Andrea dell`Anguilara
Girolamo Mercuriale
Gonzalo Gómez del Álamo
Hortensio Félix Paravicio
Johannes Ruellius
Jorge Manrique
José de Valdivieso
José de Pellicer y Salas
Juan Páez de Valenzuela
Juan Pérez de Montalbán
Juan Rufo
Luis de Góngora
Lope de Vega
Lorenzo Ramírez de Prado
Ludovico Dolce
Manuel Ramírez Carrión
Marco Antonio Flaminio

Martín de Angulo y Pulgar
Martín de Roa
Martín Vázquez Ciruela
Natale Conti
Pedro Díaz de Rivas
Pedro Gago de Vadillo
Pedro García Carrero
Pierio Valeriano
Pietro Andrea Gregorio Mattioli
Salas Barbadillo
Sebastián de Alvarado
Vicencio Juan de Lastanosa
Vicente Carducho

Es reseñable la presencia en ambas listas, de médicos como: Aulio Cornelio Celso, Abraham Zacuto Lusitano, Amato Lusitano, Gonzalo Gómez del Álamo, Manuel Ramírez Carrión, Pedro Gago de Vadillo, Pedro García Carrero y Vaca de Alfaro. Con esto advertimos el interés del autor de la *Lira* por promocionar la profesión que él mismo desempeña.

Tantos los *auctores* del canon clásico como los del moderno cumplen una función muy concreta en la obra de Vaca: conferir *auctoritas* a su escrito. No obstante, dicha aplicación se encuentra más presente en los primeros. Así, en el argumento a la fábula de Acteón y Diana, texto central de la *Lira*, Vaca justifica su texto de la siguiente manera:

Escribe esta fábula Ovidio, *3 Metamorphoseon: Mons erat infectus variarum cede ferararum*. Nonno Panopolita, poeta griego in *Dionysiaicis*, lib. 5, describe esta fábula con grande propiedad y circunstancia, que no notó Ovidio; Tzetzes, *Chil.* 6, hist, 61; Natalis Comes, lib. 6, *Mythologiae*, cap. 24; *El Teatro de los Dioses*; el Dolce, el Anguilara, en las traducciones de la *Metamorphoseon*; y Flaminio in *Delitiis Poeticis*, p. 997.

La mención pormenorizada de cada una de las obras a las que Vaca se refiere en este fragmento deja constancia explícita de cómo el autor maneja la erudición y muestra su capacidad para actualizar el resultado de sus lecturas y, con ello, imprimirle autoridad a su obra. A este respecto, podemos decir que

«nuevos lectores, crean textos nuevos, cuyas nuevas significaciones dependen, directamente, de sus nuevas formas». ⁸ Un ejemplo de ello vemos en el siguiente fragmento de la *Lira*, en el que el autor se sirve de la erudición para crear un texto apologético sobre su paisano Luis de Góngora.

Celebran con elogios a nuestro canoro cisne del Betis, Vicencio Carducho en el *Diálogo de la pintura*, pág. 61 donde dice: «en cuyas obras esta admirada la mayor ciencia por que su Polifemo y soledades parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma». El elegantísimo P. Fr. Hortensio Félix Paravicino en el romance que le dedicó, pág. 13. Don Fernando de Vera en el *Panegírico por la poesía*, periodo 13. [...] Lope de Vega en su *Arcadia*, pág. 234; en su *Circe*, pág. 20, en el soneto que empieza «Claro cisne del Betis que sonoro»; en su *Laurel de Apolo*, silva I, pág. 4; y en la silva 2, pág. 16; en su *Filomena*, pág. 154, epístola 8. Sebastián de Alvarado en su *Heroida Ovidiana*, pág. 42 y 173.

Víctor Pueyo, en una reciente monografía sobre Góngora, afirma que ya a mediados del siglo XVII «todos los poetas eran gongoristas». ⁹ Sin embargo, Vaca se encuentra más interesado en ponderar la fama que en imitar el estilo de Góngora y, para ello, se basa en las *thesis* de otros autores, como pruebas testimoniales a las que él mismo secunda, con lo que se asegura la perdurabilidad de su nombre y su obra.

Por tanto, la bibliografía inserta en la *Lira* sirve a un doble propósito: por un lado, autoriza la obra y, por otro, contribuye a crear nuevos textos mediante la reelaboración de otros. Ambos objetivos tienen, a su vez, un fin último: insertar al autor y a su obra en el canon que él mismo teje en su obra a través de las referencias bibliográficas a las que nos remite, es decir, auto-canonzarse.

⁸ Donald Francis McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005, p. 45.

⁹ Víctor Pueyo Zoco, *Góngora. Hacia una poética histórica*, Barcelona, Montesinos, 2014, p. 7.

1.4.2 Libros

Una vez hecho el recorrido que va del texto a la bibliografía, se hace necesario continuar hasta el final del camino para vislumbrar las correspondencias existentes entre los libros leídos y los poseídos. Por su oficio como médico, así como por su interés por la historia, la erudición y la literatura —no en vano fue el autor que más obras poéticas dio a la imprenta en el siglo XVII en Córdoba—¹⁰ Vaca de Alfaro tiene el privilegio de pertenecer a la escasa minoría social que tiene acceso a la lectura en el Siglo de Oro. Es un «intelectual» y, como tal, posee una nutrida biblioteca profesional y humanística. Para el caso que nos ocupa contamos, como ya hemos advertido, con el inventario *post-mortem* de la biblioteca de Vaca realizado en 1687, así como con la transcripción del mismo que llevó a cabo Valverde Madrid y con un completo y muy reciente estudio monográfico en el que Ángel María García reconstruye la biblioteca del cordobés a través del mencionado inventario.¹¹ Los inventarios *post-mortem* constituyen, en palabras de Bennassar, «los más valiosos instrumentos para explorar la cultura sabia, escrita, para saber qué libros se poseían y leían en una época determinada por determinadas gentes».¹² Sin embargo, hemos de ser conscientes de las limitaciones que tienen como único medio para alcanzar el

¹⁰ Francisco Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008, p. 126.

¹¹ «Carta de dote de la esposa de Vaca de Alfaro e inventario de los bienes de este», Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPC), Oficio 4, Escritura ante don Diego Pineda de 15 de diciembre de 1687; en José María Valverde Madrid, «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal», *cit.*, doc. 19; y, actualmente, se ha ocupado de su edición Ángel María García en su monografía *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza, Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015.

¹² Bartolomé Bennasar «Los inventarios *post-mortem* y la historia de las mentalidades», en *La documentación notarial y la historia. Actas del II coloquio de Metodología histórica Aplicada*, vol. II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pp. 139-147, p. 141.

conocimiento de las lecturas del hombre barroco, pues como advierte Chevalier: «los inventarios después de la muerte no nos revelan las aficiones de un hombre, sino las lecturas de un anciano».¹³ No obstante, como ha resaltado Pedraza: «aunque no existe nunca la constancia de que el propietario haya leído todos los libros que posee, es precisamente el conjunto bibliográfico el que proporciona la información más preciosa sobre el propietario».¹⁴ Para obtener esta información es preciso, en primer lugar, preguntarse por el tipo de biblioteca que posee nuestro autor. Víctor Infantes¹⁵ cataloga las bibliotecas en función del número de libros en:

Biblioteca práctica: aquella que no posee más de 10 a 15 títulos.

Biblioteca profesional: la constituida por más de 10 o 15 títulos y menos de 50 o 60.

Biblioteca patrimonial: aquella que alcanzaría hasta los 300 títulos.

Biblioteca museo: está compuesta por un número superior a los 300 títulos.

Chevalier,¹⁶ por su parte, clasifica las bibliotecas por la condición social de sus dueños:

Bibliotecas ricas: cuyos poseedores son cortesanos, obispos y arzobispos, secretarios y consejeros reales.

Bibliotecas de razonable importancia: propiedad de teólogos, letrados, médicos y artistas.

Bibliotecas que contienen una docena de libros o unos cuantos libros: cuyos dueños son hidalgos, curas, mercaderes o artesanos.

¹³ Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, cit., p. 44.

¹⁴ Manuel José Pedraza Gracia, «Lector, lecturas, bibliotecas: El inventario como fuente para su investigación histórica», *Anales de Documentación*, 2 (1999), pp. 137-158, p. 147.

¹⁵ Víctor Infantes, «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 281-292, pp. 287-288.

¹⁶ Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, cit., p. 39.

Si atendemos al orden que establece Chevalier, podemos decir que la biblioteca de Vaca de Alfaro es «de razonable importancia», pues pertenece a un médico, mientras que si nos guiamos por los parámetros que establece Víctor Infantes, merece considerarse una «biblioteca museo», ya que contiene más de 350 títulos sobre materias clásicas, piadosas, técnicas, históricas y de entretenimiento, a lo que hay que sumar «180 cuerpos de libros pequeños» y otros «pequeños [que] uno con otro a real y medio importan 600». Por su parte, Ángel María García opina que la biblioteca de Vaca de Alfaro «sin ser única era, sin embargo, excepcional».¹⁷ Esto se encuentra en concordancia con lo señalado por Manuel Peña Díaz,¹⁸ quien ha subrayado que las grandes bibliotecas (de más de cien títulos), fueron casi patrimonio exclusivo de profesiones liberales, siendo el colectivo de máxima posesión de libros en la España del Siglo de Oro el formado por clérigos, abogados, notarios y médicos, como el del caso que nos ocupa.

Ángel María García contabiliza, a través del inventario de la biblioteca de Enrique Vaca, un total de 1.247 volúmenes, de los cuales, según analiza, el 69%, aproximadamente 220 títulos, son de materia médica. Del resto, un 10% están dedicados a las Sagradas Escrituras, exégesis bíblica, teología y moral. Casi igual representación numérica tienen los volúmenes de espiritualidad y devoción (8%). Hay libros sobre leyes y jurisprudencia (6,25%), así como sobre política, incluyendo temas de *re militare* (4,5%). Los libros sobre escritores clásicos ocupan un 6% de la biblioteca, incluyendo a Aristóteles, Platón, Horacio, Séneca, Cicerón, Plinio, Apuleyo, Virgilio, Luciano, Ovidio y Lucano. Los de literatos modernos ocupan un 7,5%, pero hay que hacer notar que los autores, títulos y géneros literarios contemporáneos están pobremente representados, con total ausencia de narrativa ficcional y dramaturgia. A ellos

¹⁷ Ángel María García, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685)...*, cit., p. 58.

¹⁸ Manuel Peña Díaz, «El espejo de los libros: Lecturas y lectores en la España del Siglo de Oro», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solama Pujalte (coords.), *La cultura del libro en la Edad Moderna, Andalucía y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 145-158, p. 150.

hay que añadir algunos libros de tema local relacionados con Córdoba y su entorno (5,5%), además de algunos volúmenes difíciles de encuadrar en ninguna de las anteriores categorías.¹⁹

Una vez conocida la biblioteca de Vaca, llega el momento de conocer cuáles de los autores reseñados en su obra lucían en los estantes de su librería. Este ha sido el resultado de nuestras pesquisas:

Autores citados e inventariados
Abraham Zacuto Lusitano
Adam Centurión y Córdoba
Amato Lusitano
Aulo Cornelio Celso
Aristóteles
Bernardo José Aldrete
Cicerón
Francisco Pacheco
Gil González Dávila
Girolamo Mercuriale
Horacio
Juan Luis de la Cerda
Luciano de Samosata
Miguel Colodrero de Villalobos
Martín de Roa
Ovidio
Pedro Díaz de Rivas
Plinio, el Viejo
Enrique Vaca de Alfaro
Vicente Carducho

De los autores nombrados en la *Lira*, solo los arriba indicados se encuentran inventariados en la biblioteca de Vaca. Hallamos en esta nómina la presencia de escritores pertenecientes al canon clásico (Aristóteles, Horacio, Luciano de Samosata, Ovidio y Plinio) y al canon moderno en general (Bernardo José Aldrete, Gil González Dávila, Luis de la Cerda, etc.) y al cordobés en particular (Miguel Colodrero de Villalobos, Martín de Roa, Vaca de Alfaro

¹⁹ Ángel María García, *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685)...*, cit., pp. 55-58.

(*alter*) y Pedro Díaz de Rivas), casi de manera proporcional. El interés de Vaca por la pintura, con la que mantenía una relación de parentesco debido al ejercicio profesional de esta disciplina por parte de su hermano, Juan de Alfaro, también es palpable en su biblioteca, donde tenían cabida los libros relacionados con esta materia de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. Por último, también hemos logrado identificar a los galenos Abraham Zacuto, Amato Lusitano, y Aulio Cornelio referidos en la *Lira*, inventariados en su biblioteca.

Del escrutinio de la biblioteca de Vaca podemos concluir que solo un 30% aproximadamente de los autores citados en su obra se encuentran inventariados en su biblioteca. A pesar de conocer las variables de incertidumbre que arrojan estos datos a causa del margen de error inherente a los inventarios *post-mortem* –tales como carencias informativas de las propias fuentes, el desconocimiento «de cuestiones clave como la del origen, formación y función de la biblioteca, la importancia de la movilidad de los libros»²⁰ y las más que probables faltas e imprecisiones por parte del librero encargado de relacionar la biblioteca de Vaca, resulta lógico considerar el acceso de éste a la lectura por medios distintos a la herencia o adquisición de libros. Bouza menciona tres prácticas a las que recurre el lector docto: confeccionar cuadernos o cartapacios de citas, glosar impresos y elaborar sumas del contenido de los libros leído.²¹ Posiblemente Vaca usase de estas prácticas habitualmente, lo cual le proporcionaría material a partir del que elaborar sus escritos. De cualquier modo, de lo que no cabe duda es de que, como atestigua Dadson, «los libros más populares, los que se leen más, son también los que acaban en un estado peor o son prestados o se pierden porque se utilizan más frecuentemente y se cambian de su sitio habitual en las

²⁰ Ricardo García Cárcel, «Prólogo» a Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europas entre los siglos XIV y XVIII*, Madrid, Gedisa, 2000, pp. 14-15.

²¹ Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, pp. 84-85.

estanterías, mientras que los libros de devoción o *in-folio* de historia o de literatura sagrada se consultan menos a menudo y conservan una condición más impecable».²²

Una vez contrastada la bibliografía citada en la *Lira* con la inventariada en la biblioteca de su autor y establecidas algunas de las limitaciones de este método, estamos en condición de sostener que, a pesar de las carencias bibliográficas halladas en su biblioteca respecto a las referencias presentes en su obra, la de Vaca era una rica biblioteca en letras humanas (donde tienen cabida los distintos géneros, materias y épocas del legado histórico-literario clásico y castellano) y técnica (con la inserción de libros sobre ciencias médicas y artes). Rasgos –lo erudito y lo técnico– que son característicos de la idiosincrasia de nuestro autor. Como también lo es el sentimiento de la *vanitas*, propio de los intelectuales de la época. De ahí que Fernando Rodríguez de la Flor sostenga que: «el libro –y el oficio mismo del intelectual– puede pasar de ser una vía de honra y fama póstuma a un motivo que ejemplifica el gasto y la vanidad del saber empleado en una vida, cosa que vemos ocurre en el emblema de Sebastián de Covarrubias».²³ Este emblema quizás fuese conocido por Vaca ya que dicho libro sí aparece inventariado en su biblioteca.²⁴

²² Trevor J. Dadson, «Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro», en *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*, pp. 123-132, p. 126.

²³ Fernando Rodríguez de la Flor, «"Vanitas": representaciones figurativas del libro como jeroglífico de un saber contingente», en Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María Luisa López-Vidriero, *El libro antiguo español V. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 217-240, p. 223.

²⁴ En la entrada que ocupa el número 229 en el inventario *post-mortem* de la biblioteca de Vaca se lee «emblemas de Covarrubias», lo cual demuestra la presencian en su librería de esta obra: Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid: Luís Sánchez, 1610.



La *vanitas* es, para Chartier,²⁵ la respuesta al fracaso promocional de la clase intelectual de esta época, que ha visto frustradas sus aspiraciones de progreso social por la devaluación de los títulos escolares y universitarios en el siglo XVII. Cuando los intelectuales ven mermado su lustre por la profusión de titulados, necesitan distinguirse por medio de otras vías. La creación o engrose de sus bibliotecas se convierte, entonces, en una de las estrategias empleadas para ello, pues como afirma Chevalier «poseer biblioteca en España –en la Europa– de los siglos XVI y XVII es un privilegio de clase».²⁶

Como conclusión, a lo largo de esta disertación hemos podido comprobar cómo los libros citados por Vaca de Alfaro y la relación de ellos con su excelsa biblioteca, revelan el interés de este autor, tanto por su auto-canonización, al contribuir a la difusión y afianzamiento de una nómina de autores entre los que él pretende inscribirse, como a su promoción personal,

²⁵ Roger Chartier, «Espacio social e imaginario social: los intelectuales frustrados del siglo XVII», en Roger Chartier, *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp.165-180.

²⁶ Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, cit., p.44

al ostentar una biblioteca que, por sus dimensiones, excede la función de mera herramienta para un escritor, ocioso deleite para un intelectual u obligada consulta para un médico. Este propósito se hace palpable en la última estrofa con la que termina la *Lira*, en la que un anónimo y sospechoso «amigo del autor» le dirige los siguientes versos:

¡Vivid amigo!, pues que los renombres
y méritos gradúan, que no en vano
guarda Dios lo que importa, y esto es llano.

2. Edición de la *Lira de Melpómene*

2.1 Criterios de la presente edición

El estudio y cotejo de los cuatro ejemplares conocidos de la primera y única edición de la *Lira de Melpómene* (§II.1.1.2), nos ha llevado a elegir como testimonio base para la presente edición al que se encuentra en la Hispanic Society of America con signatura PQ 6437.VO3 L97 166, por ser el que presenta un mejor estado de conservación.

En cuanto a los criterios de edición, hemos optado por modernizar acentuación y puntuación. Igualmente en cuanto a las grafías, pero conservando:

- La vacilación vocálica de las átonas: *invidia* («A don Diego de Silva y Velázquez...», v. 90), *rigoroso* («El Acteón», v. 284), etc.

- La metátesis entre líquidas y dentales en la confluencia del imperativo seguido del pronombre enclítico: *visitaldo* («De un amigo del autor, epístola en tercetos», vv. 4, 19, 25, 43, 53).

- Las contracciones de la preposición *de* con un pronombre personal o con un demostrativo: *deste* («A don Diego de Silva y Velázquez...», v. 118), etc.

- El empleo de la *e* paragógica por razones de cómputo métrico: *infelice* («El Acteón», v. 555), etc.

- Las peculiaridades de los nombres propios: *Joseph* («Aprobación»), etc.

En cuanto a la anotación, seguimos estos criterios:

a) Localizamos las citas textuales y, cuando están escritas en latín o griego, en la medida de lo posible, las traducimos, salvo en los casos en que son traducidas o versionadas por el propio autor.

b) Utilizamos las siguientes abreviaturas:

*Aut.: Diccionario de Autoridades.*¹

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid: Francisco del Hierro, (1726-1739), 3 vols.

CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*.²

Cov.: *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.³

Por último, como criterio de localización de las referencias textuales, dado que la obra no se encuentra foliada ni paginada, recurrimos a las firmas tipográficas.

² *Vid.* en <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

³ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Iberoamericana-Franckfurt am Main-Vervuert, 2006.

LYRA DE
MELPOMENE
A CVYAS ARMONIOSAS VOZES
Y DVLCES AVNQVE FVNESTOS ECOS
OYE ATENTO
EL DOCTOR D.
HENRIQVE VAGA DE ALFARO
LA TRAGICA METAMORPHOSIS
DE ACTEON,
Y LA ESCRIBE.

Con licencia en CORDOBA , por Andtes
Carrillo, Año de M. DC. LXVI.

[f. A1r.]

Lira de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos, ecos oye atento el doctor don Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe. Con licencia en Córdoba: por Andrés Carrillo. Año de MDCLXVI.

[f. A2r.]

El doctor don Joseph Hurtado Roldán, canónigo doctoral de la Iglesia Colegial de la ciudad de Granada, provisor y vicario general de Córdoba y su obispado, por la presente cometo a los padres Joan Caballero y Joseph de Victoria Dávila, de la Compañía de Jesús, vean y examinen la *Fábula de Acteón* y otras poesías que ha escrito el doctor D. Enrique de Alfaro, médico desta ciudad, que pretende imprimir, y si en ella hay cosa por donde no se le deba dar la licencia para ello. Dada en Córdoba, en treinta y un día del mes de agosto de mil y seiscientos y sesenta.

Doctor Hurtado.

Por mandado del señor provisor.

Antonio de Soria.

Aprobación del M. R. P. M. Joan Caballero, de la Compañía de Jesús, catedrático de Sagrada Teología en el Colegio de Santa Catarina de Córdoba

Por comisión del señor doctor D. Joseph Hurtado Roldán, provisor y vicario general de este obispado de Córdoba, he visto esta *Fábula de Acteón y Diana*, escrita por el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, y no he ha- [f. A2v.] -llado en toda la obra cosa que se oponga a nuestra santa fe o costumbres católicas, antes no olvidando el autor su piedad, da alguna vez documentos importantes para ella, y así no son estas solamente flores, sino frutos muy sazoados, con que sabemos es cierto que la poesía discreta no solamente cura los cuerpos, sino los ánimos, con que el autor, no saliendo en esta obra de su esfera médica, la excede y la mejora. Por todo lo cual,

merece la licencia que pide para imprimir esta obra en bien común de todos. Así lo sentimos en este nuestro Colegio de la Compañía de Jesús de Córdoba, 4 de septiembre de 1660.

Joan Caballero

Aprobación del M. R. P. M. Joseph de Vitoria y Dávila, catedrático de vísperas de Teología en su colegio de Córdoba

Por comisión y mandado del señor doctor D. Joseph Hurtado Roldán, provisor y vicario general de este obispado de Córdoba, he visto esta *Fábula de Acteón y Diana*, escrita por el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, médico salamanticense, y no he [f. A3r.] hallado en toda la obra cosa que se oponga a nuestra santa fe o costumbres católicas, antes he visto que el autor practica aquel divino consejo del *Eclesiástico*, cap. 38: «*Sapientiam scribe in tempore vacuitatis*»,¹ que cita S. Bernardo e interpreta con estas profundas palabras, lib. 2. de *Consid. ad Eugenium*: «*Si recte sapiens hortatur sapientiam scribi in ocio, cavedum et in ocio ocium*»:² que el sabio ha de permitir algún ocio a su principal estudio, pero de tal suerte que no haya ocio dentro de ese mismo ocio, quiere decir, que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave y que no pide tan severa e intensa aplicación del ánimo. Así lo practica el autor, pues el tiempo en que ocia de su principal y superior ciencia médica, le entretiene en la suave facultad de la poesía y la sazón con tal primor y cordura que sea medicamento espiritual del alma. Tal es de su naturaleza el poema trágico y, en

¹Cf.: «La sabiduría la adquiere el letrado en el tiempo en que está libre de negocios». (*Eclesiástico*, 38: 24, en *La Sagrada Biblia*, trad. por don Félix Torres Amat, Madrid: Imprenta de don León Amarita, 1825, p. 404).

²Cf.: «Aunque el sabio nos asegura con razón que el ocio del escritor aumenta su sabiduría, hay que evitar la ociosidad en el ocio mismo». (Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrología latina*, lib. 182, pp. 333-334, párr. 755A y 766B: San Bernardo, *S. Bernardi Abbatis Claraeuallis de consideratione ad Eugenium Papam Tertium libri quinque*; Johannes Quasten, en *Patrología*, Madrid, Editorial Católica, 2000, vol. 4, p. 287).

especial, esta tragedia de Acteón, donde el autor con gravedad de sentencias, erudición selecta, elegancia de frases y suavidad de metro, vivamente representa a los ojos el suceso trágico de Acteón, ocasionado de un ciego y lascivo atrevimiento que le convirtió en bruto.³ Aquí verá el entendido lec- [f. A3v.] –tor que si este suceso en Acteón es fábula, en muchos de los mortales podrá ser historia verdadera, en tantos como ha convertido en brutos su liviandad. Verdaderamente, hallo en este poema trágico ejecutados todos los preceptos que Horacio deseaba en la composición del poeta más cuerdo y feliz, lib. *De Art. Poet.*:

Aut prodesse velunt, aut delectare poetae,

*Aut simul et incunda, et idonea dicere vitae.*⁴

Pues miro que el autor, en estas liras acordes, regala el entendimiento, granjea la voluntad y dulcemente la persuade con documentos útiles a la buena vida y costumbres. Al representar el desgraciado fin de Acteón en su afición ciega, muestra la fealdad de aquel yerro para que se aborrezca, el riesgo para que se tema y la desgracia para desengaño. Y en todo esto se parece el autor al piloto diestro y noticioso de los peligros del océano que, puesto en la ribera, muestra al inexperto navegante los escollos y bajíos para que los evite y cierre los oídos a los dulces encantos de sirenas, deleites que, cantando astutamente suaves, suspenden a los hombres y los llaman hacia el naufragio del escollo disimulado en las aguas mansamente traidoras.

Todos estos [f. A4r.] piadosos oficios hace el autor en este su poema y, como tan docto médico, sabe también en la poesía confeccionar el cordial o alexifármaco contra el más ejecutivo y disimulado veneno, que es la lascivia. «*Alexipharmaca* –dijo doctamente Suidas– *sunt remedia auxiliaria cordis, quibus scilicet venena, incantationes, et*

³ «Comúnmente se toma por el animal cuadrúpedo, como el caballo, mulo, asno, etc. y otros muchos brutos y animales feroces» (*Aut.*) No obstante, aquí se emplea también con este sentido: «Metafóricamente se llama al vicioso que vive torpe y desenfrenadamente» (*Aut.*).

⁴ «Los poetas desean/ o que sus obras instructivas sean,/ o divertidas, o contengan cosas/al paso que agradables, provechosas» (Horacio, *Ars poetica*, vv. 333-334, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 428).

execraciones, pellunt, inhibentque; ne iis, nobis noceri possit:⁵ que los cordiales o alexifármacos son remedios auxiliares del corazón, que con tal arte le regalan y alegran, que no le relajan, antes le fortalecen contra todos los venenos, encantos y maldiciones diabólicas. Así pues, este poema lírico es un cordial doctamente confeccionado que regala y alegra el ánimo y no le relaja, antes bien le fortalece y hace espiritualmente robusto contra todo veneno lascivo del amor loco y ciego, con que llena el autor el fin para que se inventó y nació la poesía en el sentir de Horacio, lib. de *Art. Poet.*: «*sic animis natum, inventumque poema iuvandis*»:⁶ que la poesía se inventó para remedio y medicina del ánimo.

Todo lo cual motiva que se le conceda al autor la licencia que pide. Así lo siento, en este nuestro Colegio de la Compañía de Jesús de Córdoba, a 14 de septiembre de 1660 años.

Joseph de Victoria y Dávila

[f. A4v.]

Licencia

El doctor don Joseph Hurtado Roldán, canónigo doctoral de la Iglesia Real y Colegial del Salvador de la ciudad de Granada, visitador general de las iglesias desta ciudad de Córdoba, provisor y vicario general en ella y su obispado por el ilustrísimo señor don Francisco de Alarcón, mi señor, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica obispo de Córdoba, del Consejo de su Majestad, etc., por la presente, por lo que a mí toca como ordinario deste obispado, doy licencia para que se pueda imprimir e imprima la *Fábula de Acteón y Diana*, dispuesta en verso lírico por el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, médico natural desta ciudad de Córdoba, con otras poesías, sin que por ello se incurra en pena alguna. Dada en Córdoba, en veinte días del mes de septiembre de mil y seiscientos y sesenta años.

Doctor don Joseph Hurtado Roldán.

Por mandado del señor provisor,

⁵ Suidas, *Suidae lexicon*, s.v. «*Alexipharmaca*».

⁶ «Así la poesía/ que para dar recreo fue inventada» (Horacio, *Ars Poetica*, v. 377; trad. cit. p. 446)

R. P. Fr. Rochi de S. Elia, carmelitae non nudipedi.⁷

Anacrosticum epigramma

E	<i>n retegendas Acteon, atque Diana mover</i>	E	
	E <i>gregia laudes te, quibus insis, op</i>	E,	
N	<i>eque pudor petulans nec castum combibit ome</i>	N	
	C <i>aeca libido: pudens dent tua Cheotica la</i>	C	
R	<i>eptanti Chyto; canes esse sepulchaque verbe</i>	R	5
	I <i>nspiciat cervo et praemia cuncta tib</i>	I,	
I	<i>ntextasque tuo laurus accervat honor</i>	I	
	R <i>ecta sciencia virtusque opus atque pudo</i>	R;	
C	<i>asta tuum cor agit lascivis dogmata; produ</i>	C	
	N <i>octe alia, mirae lucis ages specime</i>	N:	10
E	<i>xpandis radios doctrinae Phosphorus ign</i>	E,	
	E <i>xcutias Sol post frigida corda niv</i>	E. ⁸	

*Lic. Mathie de Guete, Cordubensis theologi in operis auctorisque encomium*⁹

⁷ Roque de San Elías también participa en los preliminares poéticos de la obra de Enrique Vaca, *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 9r. con un epigrama en latín dedicado al autor.

⁸ Traducción: Rvdo. Padre Fray Roque de San Elías, de los carmelitas no descalzos. Epigrama anacróstico. Hete aquí que Acteón y Diana te han motivado para descubrir sus alabanzas en las que te fundamentes con tu egregia obra, y ni el pudor petulante ni el ciego placer asimilan el casto presagio: den tus crónicas leche pudorosa (5) a Chyto mientras se arrastra; que vea que para el ciervo los perros son el sepulcro y el azote, y para ti todos los premios, y en tu honor laureles entrelazados amontona la recta ciencia y la virtud y tu obra y tu pudor; tu corazón lleva castas doctrinas a los lascivos; ve adelante (10) por la noche con otras, llevarás la imagen de la maravillosa luz; expandirás los rayos de tu enseñanza como el Lucífero con el fuego; como el Sol sacudirás después los corazones helados por la nieve.

Epigramma

*Melpomene pulsans concordi pollice chordas
prolis Aristei tristia fata canit.*

*Luget, ut Acteon procera in cornua versus,
desinat in brutum compta figura viri.*

*Aestus erat nimius, iuuenis defessa labore
fronde sub arborea membra levare parat.*

5 [f.A5v.]

*Iam lustrare sinit campos, iam retia mittit:
cum famulis cunctis turba relictis canum.*

*Fons iacet in luco liquidis pellucidus undis:
abluit hic corpus casta Diana suum.*

10

*Huc venit infoelix, incautus sortis amarae:
en Dea cum Nymphis nuda reperta fuit.*

*Illa verecundo vultum suffusa rubore
in cervum testis porrigit ora sui.*

*En fugit, ah, demens, famulos, catulosque recusat,
iam miser a canibus dilacerandus abit.*

15

*Hic typus est hominis curantis inania facta,
quique puellarum visibus allicitur.*

*imbellem fert ille feram, qui talia versat,
turpibus ac teritur moribus ipse suis.*

20

*Hoc tua nunc, Alfara, fouet bene culta Camoena,
auribus hoc spirat docta Thalia tuis.*

*Splendida septenos latitarunt scripta per annos,
tot spatiis digno lucis honore carent.*

⁹ En la obra de Enrique Vaca, *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 9r. también aparece un epigrama laudatorio al autor por Matías de Guete.

*Abscondi ulterius non permittemus amici:
obscurum maneat, non decet, istud opus.*¹⁰

25

[f. A6r.]

De un amigo del autor¹¹

Soneto

No es fábula, ¡oh, Alfaro insigne!, cuanto
suave metro, dulcísima armonía,
al bronce encarga, a el alabastro fía
siempre fijas memorias de tu canto.¹²

¹⁰ Traducción: Licenciado Matías de Güete, teólogo de Córdoba, en encomio de la obra y su autor. Epigrama. Melpómone, pulsando las cuerdas con su pulgar concertado, canta el triste destino del Aristeo. Lamenta cómo Acteón fue convertido en sus cuernos delanteros, su atildada figura de varón termina en una bestia. (5) Hacía demasiado calor, el joven se dispone a relajar sus miembros cansados por la fatiga bajo el follaje de los árboles. Ya abandona recorrer los campos, ya tira las redes: con todos los lacayos ha sido dejada la jauría de perros. Un clarísimo manantial se arrellana en el bosque con sus diáfanas aguas: (10) aquí la casta Diana se está lavando su cuerpo. Hasta aquí llega el infeliz, ignorante de su suerte amarga. Hete aquí que la diosa fue descubierta desnuda con sus ninfas. Ella, sonrojando su rostro de vergonzoso rubor, estirando el rostro de su testigo lo convierte en un ciervo. (15) Hete aquí que, ¡ay!, se lanza enloquecido a la fuga, rechaza a los lacayos y cachorros, ya el desgraciado se marcha para ser devorado por los perros. Tal es el tipo de hombre que se preocupa de hechos anodinos, al que le seduce mirar a las muchachas: se comporta como una endeble bestia aquel que se maneja en tales acciones (20) y se machaca personalmente en sus vergonzosas costumbres. Esto fomenta buenamente, Alfaro, tu culta Camena, esto inspira en tus oídos la docta Talía. Se mantuvieron ocultos tus escritos durante siete años, en tantos espacios de tiempo carecen del digno honor de la luz. (25) No permitamos los amigos que se oculte más allá: no es digno que permanezca oscura esa obra.

¹¹ La primera composición en castellano y la última de la *Lira de Melpómene* están atribuidas a un amigo del autor y ambas constituyen una alabanza hiperbólica de Vaca de Alfaro, por su excelencia como poeta y por su buen hacer como médico, lo cual nos lleva a pensar que el pretendido *amigo del autor* es un *alter ego* del propio Enrique Vaca de Alfaro.

Fábula es la de Acteón, pero si tanto 5
la persuasión en tu furor confía,
desmaye la verdad en su porfía,
venza la admiración, triunfe el espanto.

Tus sonoros acentos repetidos
con razón pasmen uno y otro polo,¹³ 10
siempre admirados, siempre bien oídos.

Eres el fénix tú, porque eres solo,
y en crédito de aplausos tan debidos,

¹² La inmortalidad por medio de la escritura es un tópico bien conocido y desarrollado en poesía, presente en Horacio: «*exegi monumentum aere perennius*» (*Odas*, III, 30) y desarrollado posteriormente por poetas como Lope de Vega: «En bronce, en oro, en láminas de Homero,/ que son más que los bronces inmortales,/ verlas escritas por la pluma espero/ de ingenios raros a la tuya iguales» (*El hijo de los leones*, acto 1, escena 10). En esta ocasión se desarrolla este tópico mediante la alusión al bronce y al alabastro. Claro que, mientras al primero, por su robustez, *encarga*, al segundo, por su fragilidad, solo *fiá*. Cf.: «insigne en letras, y en ingenio solo/ digno de mármol, bronce y alabastro» (Jacinto Cordeiro, *Elogio de poetas lusitanos* (1631), vv. 42-43), en Christophe Gonzalez, «Jeu et portée des espaces culturels: expression de la spécificité portugaise sous la monarchie dualiste: *Elogio de poetas lusitanos*, de Jacinto Cordeiro», *Reflexos*, 2 (2013), pp. 43-65. También podemos rastrear una vinculación entre estos materiales y la doble condición de Alfaro, como poeta y como médico, pues, si por una parte, el bronce fue usado como alegoría de la eternidad por medio de las letras; por otra, el alabastro está vinculado a la medicina, no solo por su propiedades medicinales, sino también por ser el material con el que se fabricaban vasos donde se contenían unguentos (*alabastrum unguentum*).

¹³ Son «dos puntos inmóviles en el cielo, en los cuales, como en quicios, se vuelve todo el cielo» (*Cov. s.v.* «polo»). Es una fórmula retórica muy usual en el Barroco que se utiliza como sinónimo de «todo el orbe»; había sido empleada ya, entre otros, por Fernando de Herrera: «En tierra y mar, en uno y otro polo» (Canción VI, v. 25, en *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 619), o por propio abuelo del autor de la *Lira*, Enrique Vaca de Alfaro «De gente en gente, y de uno en otro polo» (en v. 18 de la silva que tradujo del latín dedicada «Al retrato de Juan de Brujas, inventor de la pintura al oleo», en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegada, Madrid, Cátedra, 2009, p. 284).

dos veces su hijo te publica Apolo.¹⁴

De don Francisco Durán de Torres, jurisconsulto y secretario del excelentísimo señor marqués de Priego etc.¹⁵

Décima

Hoy, Alfaro, tu memoria,
se ha vinculado a la fama, [f. A6v.]
que eternizada se aclama,
a la venidera historia;¹⁶
digno es tu nombre de gloria 5
sin que el tiempo le consuma,
pues ha conseguido, en suma,
por el plectro y el primor,¹⁷
tu ingenio el más grave honor,
el mayor triunfo tu pluma. 10

De don Tomás de los Ríos

Soneto

¹⁴ Apolo reconoce a Vaca de Alfaro dos veces como hijo suyo por su condición de médico y poeta, ya que él era tanto dios de la poesía como padre de Asclepio, deidad de la medicina.

¹⁵ Se refiere a Luis Mauricio Fernández de Córdoba y Figueroa, VII marqués de Priego (Montilla, 1650-Madrid, 1690).

¹⁶ En estos versos el autor emplea un recurso retórico culto de ascendencia clásica, el *hísteron próteron*, consistente en alterar el orden lógico de las ideas, colocando en primer lugar lo que, temporalmente, sucede después. Si ordenamos sintácticamente la frase resultaría: «Hoy, Alfaro, tu memoria,/que eternizada se aclama,/se ha vinculado a la fama,/ a la venidera historia».

¹⁷ *plectro*: «púa que usaban para tocar instrumentos de cuerda y, metafóricamente, se toma por poesía» (*Aut.*). Cf.: «no obedeciendo en el turbado llanto,/la cuerda al plectro, ni la voz al canto» (Juan de Jáuregui, *Orfeo*, canto 3, octava 38).

Clío el pensar te dio más remontado,
delectación Euterpe soberana,
capacidad Talía, y de su hermana
Melpómene recibes meditado.¹⁸

En memoria Polimnia te ha dotado, 5
tu invención con Erato queda ufana,
Terpsícore te da distinción llana,
Urania ingenio. Calíope voz te ha dado.¹⁹

Egialis, Eufrosine y Pasitea,
gracias, hijas de Júpiter tonante, 10
de sus dones divinos te circundan.²⁰

Apolo te da el cetro que recrea,
Mercurio el caduceo relevante,
y en ti todos segundo Atlante fundan.²¹

[f. A7r.]

¹⁸ «aplicar el pensamiento a la consideración de alguna cosa» (*Aut.* s. v. «meditar»).

¹⁹ Las nueve musas regalan al autor con sus dones. Así, en el primer cuarteto: Clío, musa de la historia, le concede el pensar; Euterpe, musa de la música, la delectación; y Talía, musa la poesía bucólica, capacidad; y Melpómene, musa de la tragedia, la meditación. En el segundo cuarteto: Polimnia, musa de la poesía sagrada, la memoria; Erato, musa de la poesía lírica, invención; Terpsícore, musa de la poesía coral, la distinción; Urania, musa de la poesía didáctica, el ingenio; y Calíope, musa de la poesía épica, la voz.

²⁰ Egialis, Eufrosine y Pasitea son las tres Gracias, consideradas, por diferentes escritores, hijas de distintos padres, entre ellos, Autónoe y Júpiter, tal y como se cita en este texto. (Cf. Natali Conti, *Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 304).

²¹ Apolo y Mercurio, dioses que representan la poesía y la medicina, respectivamente, ceden sus báculos y fundan a un segundo Atlante, mítico rey de Mauritania, célebre por su sabiduría en filosofía, matemáticas y astrología, en Vaca de Alfaro. (Cf. Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, IV, 26, 2-IV, 27, 5), motivo por el cual se le representa con el firmamento sobre sus hombros y se le considera símbolo de la ciencia.

De don Juan de Alfaro, notario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba y hermano del autor.²²

Soneto

A Hipócrates, que fue el honor de Quíos,²³
y a el esplendor de Pérgamo, Galeno,²⁴
imitas en obrar de ciencias lleno
y alcanzas de Demóstenes el brío;²⁵
 en la elocuencia, gala y señorío, 5
a el docto Cicerón, del ocio ajeno;²⁶
a Ovidio, en el pensar grave y sereno,
y a el grande Homero, en el caudal cual río.²⁷
 Al Dante excedes con excelso vuelo,
al Petrarca, en lo dulce y lo sonoro, 10

²² Juan de Alfaro también participa en los preliminares de los *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 10r. con un soneto panegírico y en los de la *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa y mártir santa Marina de las aguas santas*, Córdoba: por Francisco Antonio de Cea y Paniagua, 1680, f. 15r. con una décima laudatoria a su hermano. Para conocer más sobre Juan de Alfaro *vid.* el apartado §I.1.1.1 de esta tesis.

²³ Hipócrates de Quíos (*ca.* Quíos, 470-410 a.C.) fue matemático, geómetra y astrónomo griego. Probablemente Juan de Alfaro lo confunde con Hipócrates de Cos (*ca.* 460-370 a.C.), médico de la antigua Grecia considerado «padre de la medicina».

²⁴ Galeno de Pérgamo (*ca.* Pérgamo, 130- 226 d.C.), más conocido como Galeno, fue médico y filósofo griego. El pensamiento de Galeno ejerció una profunda influencia en la medicina practicada en el Imperio Bizantino que se extendió con posterioridad a Oriente Medio, para acabar llegando a Europa medieval, donde pervivió hasta bien entrado el siglo XVII.

²⁵ Demóstenes: (*ca.* Atenas, 384-Calauria, 322 a.C.) político y orador ateniense considerado el mejor orador de la antigua Grecia. Cicerón, 35 lo aclama como «el orador perfecto» y Quintiliano, *Instituciones*, X, 1, 6 como «*lex orandi*», es decir, la norma de la oratoria.

²⁶ Cicerón promulga y practica, según él mismo menciona en su obra *Pro Sestio*, XLV, 98 un «*otium cum dignitate*», es decir, un ocio digno u ocio que merece la pena.

²⁷ *caudal*: «se toma también por capacidad, juicio y entendimiento, adornado y enriquecido de sabiduría» (*Aut.*).

al Dolce Ludovico, en el desvelo.²⁸

Con que tu lira,²⁹ sobre líneas de oro,
suspende la armonía de ese cielo,
después que asiste en el pimpleo coro.³⁰

Del licenciado don Juan Antonio de Perea³¹, colegial teólogo en el insigne de
N. Señora de la Asunción de Córdoba.³² [f. A7v.]

Décimas

Luciente sol español,
los filósofos a Apolo
llamaron sol por ser solo,
pero ya no es solo sol.
Si en su celeste arrebol 5
gira soles, soles giras;³³

²⁸ Ludovico Dolce (ca. Venecia, 1508-1568) fue un gramático, editor y escritor humanista italiano.

²⁹ Uso dilógico del término: como instrumento musical y, por tanto, símbolo de la poesía; como título de la obra; y como la estrofa en la que está escrito el poema principal de la *Lira de Melpómene* de Enrique Vaca, «El Acteón, poema trágico en liras».

³⁰ *pimpleo*: adjetivo derivado de Pimpla, monte de la antigua Macedonia consagrado a las Musas.

³¹ Juan Antonio de Perea dedicó también una décima a Enrique Vaca de Alfaro en los preliminares de sus *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 5v.

³² El Colegio de la Asunción fue una fundación docente cordobesa establecida por Pedro López de Alba, médico del rey Carlos I, a instancias del santo maestro Juan de Ávila, a finales del siglo XVI (concretamente, el 15 de agosto de 1577 por bula pontificia de Gregorio XIII), que estuvo regentado, tanto en lo espiritual como en lo educativo, por los jesuitas hasta su expulsión en 1767. Los ricos fondos bibliográficos de este Colegio se conservan, actualmente, en el I.E.S. Séneca de Córdoba.

³³ En estos versos es evidente el juego de palabras que emplea el poeta para comparar a Enrique Vaca con Apolo, dios de la poesía a quien se identifica también con el Sol. De ahí que Apolo, equiparado con el Sol, «en su celeste arrebol gira soles», es decir, lanza alrededor suya (*gira*) rayos (*soles*) con los que tiñe de rojo las nubes que lo circundan (*arrebol*); pero Apolo, como dios de la

a ser mayorazgo aspiras³⁴
y nos da por alimentos
tu acento, muchos acentos,
y tu lira, muchas liras. 10

De Acteón biformes yerros
con tal acierto has traído,
que a haber tus versos oído
no estuviera dado a perros.³⁵
Si él echó por esos cerros, 15
tú al Parnaso vas ligero,
pues que es tu ingenio el primero
sin segundo, mas yo, astuto,³⁶
como quien debe tributo,
pagar las décimas quiero.³⁷ 20

poesía y director del coro de las musas también torna hacia él (*gira*) a los poetas (*soles*), del mismo modo que los *girasoles* lo hacen buscando del Sol su luz. Por su parte, Enrique Vaca hace igual que Apolo, torna hacia él (*giras*) a los poetas (*soles*); como ejemplifican los propios preliminares poéticos de su *Lira de Melpómene*

³⁴ Hijo mayor de Apolo y, por tanto, primer poeta.

³⁵ En los versos 10 y 11 el empleo del hipérbaton dificulta la captación del sentido. Si ordenamos lógicamente los elementos de la frase hallaremos: «Con tal acierto has traído/ de Acteón biformes yerros/ que a haber tus versos oído/ no estuviera dado a perros». Para el autor, el poema centro de este volumen, «El Acteón, poema trágico en liras», recrea tan bien los yerros de Acteón que, si este lo hubiera leído, no los habría comido y, por tanto, no hubiera sido comido por sus propios perros.

³⁶ *sin segundo*: 'sin igual'. Cf. «Haced lo que en su fin hace/ el pájaro sin segundo» (Luis de Góngora, «En la pedregosa orilla», vv. 81-82, en *Obras completas*, cit., p. 105).

³⁷ Todos los fieles bautizados están obligados a *pagar las décimas* que, en la *Teología cristiana*, se define como «aquella parte de frutos que cada año se paga a los ministros de la iglesia. Llámase décima porque es la décima parte de los bienes muebles o de frutos justamente adquiridos» *vid.* «Disertación IV: De los diezmos y primicias impuestos en el quinto precepto de la iglesia» en

Décimas

Llegas, ¡oh, Enrique!, a mostrarte
hoy en tu grandeza suma

nuevo Apolo por tu pluma,
nuevo Apolo por el arte.

Debido es así llamarte, 5

pues tus grandes eminencias
bien con claras experiencias,

que lo eres se ha conocido,

pues destes tiempos has sido

nuevo Atlante de las ciencias. 10

Sea, pues, tu heroica fama
de estos tiempos la enseñanza,

y tus sienes la esperanza

ciña de la verde rama,

sino que, como se aclama 15

desde el uno a el otro polo,

Alfaro, tu nombre solo,

Dafne, todavía cruel,

no quiere darte el laurel

por lo que tienes de Apolo.³⁸ 20

Daniele Concina (O.P.), José Sánchez de la Parra, *Teología cristiana dogmático-moral: compendiada en dos tomos*, Madrid: en la imprenta de Pantaleón Aznar, 1770, tomo I, p. 337.

³⁸ Vaca remite en estos versos al mito de Apolo y Dafne, igualando a Vaca con Apolo, motivo por el cual Dafne declina cederle el laurel que naturalmente se merece.

Del licenciado Ignacio de Almagro³⁹

Soneto

[f. A8v.]

Enrique, de tu ingenio sin segundo
se admira el mundo y con razón se admira,
pues al dulce concento de tu lira⁴⁰
resuena lo elegante y lo profundo.

Por lo docto, sutil y lo facundo, 5
desde que nace el sol hasta que expira,
laurel mereces, no confusa pira,⁴¹
por ser, Alfaro, faro rubicundo.⁴²

De una sombra fingida, una Diana,
deidad gentil, escribes tan constante 10
que culpas de Acteón la furia vana,
mostrando con estilo relevante,
ingenio puro, pluma soberana,
sabio discurso y discurrir gigante.

Soneto

Del licenciado Andrés Jacinto del Águila al autor.

³⁹ Ignacio de Almagro también participa de los preliminares poéticos de la obra de Enrique Vaca de Alfaro, *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 7r. con una décima laudatoria al autor.

⁴⁰ *concento*: «canto acordado, armonioso y dulce que resulta de diversas voces concertadas» (*Aut.*).

⁴¹ La *pira* está relacionada con ritos fúnebres y, por tanto, con la muerte.

⁴² Al margen del juego paronomástico con el apellido del autor, con este vocativo se identifica a Alfaro con la luz (*faro*) clara (*rubicundo*), lo cual apela alegóricamente al sol o, lo que es lo mismo, Apolo, dios de la poesía. Cf.: «En cuanto don Apolo el rubicundo» (Luis de Góngora, en el soneto: «A una enfermedad muy grave que tuvo don Luis en Salamanca», v. 3, en *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000, p. 127); o «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]». Cervantes, *Don Quijote*, I, cap. II, en

Esta de tu discurso alta fatiga,
de los galenos noble tregua breve,
que a los moldes intrépida se atreve,⁴³
a célebres elogios mil obliga.

[f. B1r.]

Del censor Aristarco la enemiga 5
tenaz oposición y ceño aleve⁴⁴
hoy aquí no hace basa, antes te debe
claro aplauso inmortal, aunque más diga.

Con tu armónico plectro no se mide
aun el del grande Ovidio, a cuyo canto 10
del tuyo hace ventaja lo sonoro.

Tu gracia en el decir el lauro pide
de justicia, cuando es tu canto encanto,
cuando es de erudición rico tesoro.

De Baltasar de los Reyes⁴⁵

Décimas

Enrique, español galeno,
Apolo de nuestro polo,
escriba tu nombre Apolo
sobre el polo de astros lleno.
Y en ese Parnaso ameno, 5
cuantas beben la Helicon,⁴⁶

⁴³ *moldes*: metonimia de la imprenta.

⁴⁴ Aristarco: (Ca. 216 a. C.-144 a. C.), gramático y filólogo de la escuela de Alejandría conocido por su edición de las obras de Homero. La tradición literaria lo evoca con frecuencia por su severidad como crítico.

⁴⁵ Baltasar de los Reyes también participa en los preliminares de la obra de Enrique Vaca, *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 9v. con una décima.

sacra te tejan corona,
regio te ciñan laurel,
pues nadie es más digno dél
ni della que tu persona. 10

Al son de su dulce lira⁴⁷ [f. B1v.]

suenen tus liras, que son⁴⁸
hechas con tal perfección,
que tu plectro al Pindo admira,⁴⁹
pues escribiendo la ira 15

de la ninfa más que ufana,
resuena tan soberana
tu camena a cada paso,⁵⁰
que admiras al Dante y Tasso
con Acteón y Diana. 20

De don Gonzalo de Suso y Castro, jurisconsulto, en memoria del doctor don Enrique Vaca de Alfaro, abuelo del autor deste poema.⁵¹

Décima

Doctor Alfaro era sabio

⁴⁶ Fuente del monte Helicón, empleada como símbolos metapoético ya desde la antigüedad clásica. (Vid. Arturo R. Álvarez Hernández, «El agua heliconia en la Elegía 3 de Propercio», *Argos. Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos*, 33 (2010), pp. 25-37).

⁴⁷ De la lira de Apolo, es decir, del atributo que lo identifica como dios de la música y la poesía.

⁴⁸ Aquí *liras* alude a las estrofas en la que está escrito el poema principal de la *Lira de Melpómene* de Enrique Vaca, «El Acteón, poema trágico en liras».

⁴⁹ Pindo es el monte situado en la Arcadia, región de la arcaica Grecia convertido por la tradición literaria en un lugar bucólico y utópico.

⁵⁰ *camena*: ‘musa’.

⁵¹ Se refiere al abuelo homónimo del autor de este poema, Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1592-Sevilla, 1620), también médico y aficionado a la poesía. Vid. § I.1.1.1 «Los Alfaro: entre plumas, pinceles y alquitaras».

en mi edad primera, y yace;
 fue tu abuelo, y hoy renace
 su elocuencia de tu labio.
 Sin lisonja y sin agravio, 5
 su apellido causa honor
 en el grado y esplendor
 que te ilustra y que te inflama, [f. B2r.]
 con que segundo te aclama
 Córdoba Enrique y doctor. 10

De don Daniel Sayol, famoso jurisconsulto en la célebre Universidad de Salamanca y consiliario de Aragón.

Soneto

Lo acorde y concertado de tu lira
 suene en dos polos, erudito Alfaro,
 que eres de ciencias luminoso faro,
 a quien labró Mecina inmortal pira.⁵²
 Tu fama heroica por los vientos gira 5
 sin extinguirse en ellos su ser claro,
 que eres farol a cuyos rayos Paro,
 láminas bruñe y duración conspira.⁵³
 Tu pensar elegante premio espere
 en cuanto el alba hermosa ríe y llora, 10

⁵² En estos versos se compara el saber en ciencias de Vaca de Alfaro con la luz que arroja el faro de Mesina, también denominado *Fretum Siculum*. Dicho faro, situado en Sicilia, en el estrecho del mar Mediterráneo, «es memorable por el flujo y reflujo que se ve de seis en seis horas», tal y como Lawrence Echard explica en su *Diccionario geográfico*, Madrid: imprenta de la viuda de Peralta, 1750, I parte, p. 261.

⁵³ Se refiere al oráculo de Apolo que se encontraba en la antigua ciudad griega de Pario, a la que en el texto se denomina Paro.

y de sus triunfos nunca desespere,
pues tanto en estas liras atesora
que en ellas Acteón vive y no muere,
y Diana, de honesta, se mejora.

[f. B2v.]

De don Juan Torralvo y Lara, presbítero capellán perpetuo de la Santa Iglesia de Córdoba.

Docto médico elegante,
grande ingenio en quien la ciencia
se halla con excelencia,
por ser perpetuo estudiante.
El orbe te aplauda y cante 5
por singular y por solo
desde el uno al otro polo,
con verdad y sin excusas,
por Archi-Homero en las musas
y en medicina Archi-Apolo. 10

El maestro Juan Laso,⁵⁴ catedrático de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca, glosa una décima que don Luis de Góngora escribió en alabanza de un libro de heridas de cabeza que compuso el doctor don Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, abuelo del autor deste poema y del mismo nombre.⁵⁵

⁵⁴ En los preliminares de la obra de Enrique Vaca de Alfaro, *Festejos del Pindo*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1662, f. 5r. también hallamos un soneto laudatorio al autor compuesto por Juan Laso.

⁵⁵ Luis de Góngora le dedica la décima aquí glosada al abuelo homónimo de Enrique Vaca de Alfaro en los preliminares de su obra: *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del*

Décima

Vences en talento cano
a tu edad, a tu experiencia,
así por tu sabia ciencia [f. B3r.]
como por tu diestra mano.
¡Oh, Enrique!, ¡oh del soberano 5
Febo imitador prudente!,
ciña tu gloriosa frente
su verde honor, pues es digna,
ya por el arte divina,
ya por tu pluma elocuente. 10

Glosa

Enrique, en tus verdes años,
tus desengaños contemplo,
pues das a todos ejemplo
aun cuando escribes de engaños.
Los naturales y extraños 5
se admiran de tu elocuencia,
que como una y otra ciencia
penetras con vuelo ufano,
vences en talento cano
a tu edad, a tu experiencia. 10
La lengua griega y latina
tan atento comprehendes

origen y patria de Avicena, Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1618. *Vid.* § I.1.1.1 «Los Alfaro: entre plumas, pinceles y alquitaras».

que a Aristóteles entiendes,
 luz, aunque gentil, divina.
 Eres en la medicina 15 [f. B3v.]
 otro Hipócrates ufano,
 sondando tanto oceano⁵⁶
 con favorable influencia,
así por tu sabia ciencia
como con tu diestra mano. 20

El invencible laurel
 ya te ofrece la Helicon
 por timbre, lauro y corona
 de tu ingenio noble y fiel.
 Las nueve musas en él, 25
 sobre el Castalio⁵⁷ eminente,
 te canten eternamente
 en su solio más que humano:⁵⁸
¡oh, Enrique!, ¡oh del soberano
Febo, imitador prudente! 30

Solo la casta Diana
 debe premiar tu desvelo,
 por imitar a tu abuelo
 con destreza soberana.
 Y pues nuevos triunfos gana 35
 esta Argentea o Lucina,
 sin deponer la divina

⁵⁶*sondando*: «metafóricamente vale inquirir y rastrear con cautela y disimulo la intención de otro, su habilidad o discrepción o las circunstancias y estado de alguna cosa» (*Aut. s.v.* sondar).

⁵⁷ Monte consagrado a las musas donde surgió la fuente Castalia, de la que bebían los poetas.

⁵⁸ *solio*: «trono y silla real con dosel» (*Aut.*).

deidad que asiste a su oriente,⁵⁹
ciña tu gloriosa frente
su verde honor, pues es digna. 40 [f. B4r.]

Al Ariosto y Marino,
 al Tansillo y el Boscán
 realce tus versos dan,
 y al Anguillara divino,⁶⁰
 y así, español peregrino, 45
 a tu luz sin occidente
 siga el más docto y prudente,
 pues lo es sin temer ruina,⁶¹
ya por el arte divina,
ya por la pluma elocuente. 50

Romance paronomástico del licenciado Andrés Jacinto del Águila al autor.⁶²

⁵⁹ Argentea o Lucina son algunos de los nombres que recibe la diosa Diana en su calidad de diosa de la luz y los alumbramientos. Con la «divina deidad que asiste a su oriente» el poeta alude a Apolo identificado con el astro mayor, el sol, que sale por el oriente.

⁶⁰ Luigi Tansillo (1510-1568), que alcanzó notoriedad en España por su poema *Las lágrimas de san Pedro*, traducido por Gálvez de Montalvo en 1587; Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517-1572), quien publicó, entre otras obras, una traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio en 1572.

⁶¹ La *luz sin occidente*, o sea, sin ocaso, funciona en esta estrofa como sujeto del verso 48: «pues lo es sin temer ruina». La luminaria que caracteriza al vate lo identifica con el dios sol, Apolo, de ahí que sea seguida por «el más docto y prudente».

⁶² Andrés Jacinto del Águila es el poeta más sobresaliente de cuantos participan en los preliminares de la obra. Con anterioridad a esta, escribió versos en los preliminares de las *Rimas* (1622) de Antonio de Pardes, en los del *Trágico suceso* de Vargas Valenzuela (1651) y en los de *La Montaña de los Ángeles* de D. Fernando Pedrique (1674), en este último caso junto a Enrique Vaca. En lo que respecta a este poema laudatorio, el autor hace uso de la paranomasia en las palabras finales de los versos tercero y cuarto de las cuarteta que componen el romance, motivo por el cual Jacinto del Águila titula esta composición «romance paronomástico».

Ya el poema de Acteón,
famoso Enrique, a luz sale,
tal que no hay quien con él frise,⁶³
por la gala de su frase.

A costa de tal desvelo, 5
tiene uno y otro quilate,
que es bien, porque más se afine,
que el ingenio más se afane.

Para el ocio y diversión [f. B4v.]
que das a tu estudio grave 10
fue bien al Parnaso irte,
pues traes de allá tan buen arte.

Tu asunto, Enrique, enriqueces
con primorosos esmaltes,
de ilustres números lince,⁶⁴ 15
con que Zoilo echó mal lance.⁶⁵

Pensó hallar este maligno
en tu musa mal pelaje,

⁶³ 'se asemeje'.

⁶⁴ *números*: «se toma por el verso, por constar de determinado número de sílabas y cantidades de ellas, de que se componen los que llaman pies, por lo que están sujetos a medida» (*Aut.*).

⁶⁵ *Zoilo*: «nombre que se aplica hoy al crítico presumido y maligno censor o murmurador de las obras ajenas, tomado del que tuvo un retórico crítico antiguo que, por dejar nombre de sí, censurón impertinentemente las obras de Homero, Platón e Isócrates» (*Aut.*); «Finalmente los Zoilos son unos entes diminutos en la República de las letras que quieren hacerse personas como si fueran verdaderos literatos y, no pudiéndolo conseguir por sí mismos, escribiendo obras serias, metódicas, originales y dignas del aprecio de aquella República, se persuaden que conseguirán esta gloria, impugnando los escritos más celebrados en ella. Entre estos Zoilos unos hay atrevidillos, que se presentan con su cara descubierta: otros medrosos, que salen enmascarados a roer los libros» (Joseph Suárez de Toledo, *Defensa de la historia literaria de España y de los RR. PP. Mohedanos contra las injustas acusaciones del bachiller Gil Porras Machuca*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, p. 78).

y cuando entiende le roe⁶⁶
ya del casco se le rae.⁶⁷ 20

Al punto, pues, que leyó
de tu camena el realce,
desengañado, si triste,
da con su invasión al traste.

Consigno habló estas razones 25
menos crespo y arrogante:
«Al aplauso usted se aplique
y la oposición aplaque.

»Trate en su paz de ponerse,
pues no tiene en que cebarse; 30
el vil nublando reporte,
pues luz Alfaro reparte.

» La criticidad, ya pía,⁶⁸
censura dé favorable [f. B5r.]
y su intención, si fue aleve, 35
tan dulces liras alabe.

» La metamorfosis culta,
con estilo relevante,
mácula no tiene leve
que haya menester se lave. 40

» En la aprobación común,
sin que obste a su buen viaje
desmán de contraria nube,

⁶⁶ «murmurar del prójimo» (*Cov.*).

⁶⁷ Expresión que «metafóricamente significa disuadir, apartar y desviar a alguno de un pensamiento o idea que tiene en la cabeza, dándole a entender que no la conseguirá ni pondrá en ejecución» (*Aut. s.v. raer*).

⁶⁸ *criticidad*: ‘el común o el conjunto de los críticos’.

puerto ha tomado la nave.
 » De la detracción el golfo 45
 entendida venció y ágil,
 siendo de su adorno el lustre,
 para su resguardo el lastre.⁶⁹
 » Con esto digo que no
 el insigne autor flamante 50
 de mí temer puede mote
 con que dé a su obra mate.⁷⁰
 » Como en lo jocoso y serio,
 como en las moralidades,
 su ingenio es de tanto porte, 55
 en su mengua no hay parte».

Dijo Zoilo y, esta vez,
 dijo bien; y ya te aplaude
 y su pluma te remite [f. B5v.]
 por elogio este remate: 60

«La fábula es, docto Alfaro,
 de lauros digna inmortales,
 pues de defectos la eximen
 los rigores de mi examen.
 »Con su cara descubierta, 65
 de sí puede hacer alarde,
 pues no hay mordaz que le silbe
 ni error que el sabio le salve.
 »De esta suerte adquieres fama,

⁶⁹ Lo elegante de su estilo ha sido *lastre* que le ha permitido pasar sin naufragar el golfo de la crítica (detracción).

⁷⁰ Es «termino del juego del ajedrez» (*Cov.*), empleado aquí como sinónimo de *fin*.

según tus méritos grandes, 70

y a tempranos triunfos subes,
pues, tan mozo, tanto sabes.

»De tus ingenuas delicias,
que pocas se hallan iguales,
haz nuevo ilustre convite 75
a Zoilo, pues no combate.

»Prosigue apolíneas líneas,
danos ingeniosidades,
tu fecunda idea vele,
pues sola ella por mil vale». 80

[f. B6r.]

A don Diego de Silva y Velázquez, del hábito de Santiago, aposentador mayor y pintor que fue del señor rey don Felipe Cuarto.⁷¹

⁷¹ La composición que sigue, escrita por Enrique Vaca de Alfaro, constituye la dedicatoria de la obra a Diego de Silva y Velázquez. Este poema se encuentra editado en publicaciones como las siguientes: Diego Angulo Iníguez (ed.), *Velázquez: homenaje en el tercer centenario de su muerte. Biografías de los siglos XVII y XVIII, comentarios a él dedicados en los siglos XVII y XVIII, su biografía a través de cartas y documentos contemporáneos, autógrafos, facsímiles de documentos e impresos*, Madrid, Instituto de Arte Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, pp. 233-236; Antonio Gallego y Burín (ed.), *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez, en el III centenario de su muerte, 1660-1960. Elogios poéticos, textos y comentarios críticos, documentos, cronología, láminas e índices*, Madrid, Ministerio de Educación, 1960, v. 2, pp. 36-39; Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 85-87 y en la revista *Caracola*, Málaga, 99 (1961), pp. 32-35. No es la primer vez que Vaca de Alfaro escribe sobre Velázquez, pues junto a su hermano, Juan de Alfaro, redactaron un «Epitafio a la muerte de don Diego Velázquez». Este epitafio fue publicado por Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Parnaso pintoresco laureado español con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, v. 3, p. 330 (Cf. Enriqueta Harris, *Velázquez*, Madrid, Akal, 2003, p. 36). Asimismo, Antonio Palomino emplea como base

Don Diego Silva y Velázquez,
 ínclito héroe invencible,
 Fénix que, a pesar del tiempo,
 en el tiempo inmortal vives.
 Tú que, de confusas sombras, 5
 con diestro pincel imprimes
 un alma en cada bosquejo,
 un aliento en cada efigie,
 dando, entre mudos acentos,
 a los sonoros clarines,⁷² 10
 si timbres a tu destreza,
 a tu patria nuevos timbres,⁷³
 pues ya, en cuanto dora Febo,
 el mar baña y Flora viste,
 motivo a tantos Apeles⁷⁴ 15

para escribir la *Vida de Velázquez* inserta en su *Parnaso pintoresco* la *Vida de D. Diego Velázquez* compuesta por Juan de Alfaro en colaboración con su hermano, Enrique Vaca de Alfaro, y hoy desaparecida. Da también testimonio de la existencia de este texto, entre otros, Juan Agustín Cea Bermúdez, quien en su *Diccionario histórico*, Madrid: viuda de Ibarra, 1800, v.1, p. 10 apunta: «D. Juan de Alfaro, pintor cordobés, era también literato y poeta [...] y habiendo aprendido a pintar con D. Diego Velázquez, se dedicó a juntar muchas noticias de su vida y obras, que ordenadas por su hermano el doctor en medicina D. Enrique Vaca de Alfaro, formaron un libro tan prolífico como impertinente. Por él trabajó Palomino la vida de Velázquez».

⁷² Se refiere a los clarines de la Fama, que se representa con la figura alegórica de una doncella con alas de águila sosteniendo dos clarines. (*Vid.* J. L. Morales Martín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, p. 147).

⁷³ Es «la insignia que se coloca sobre el escudo de armas para distinguir los grados de nobleza» (*Aut.*).

⁷⁴ *Apeles*: (ca. 352 a. C.-308 a. C.) famoso pintor griego cuya mención es muy recurrente en la literatura del Siglo de Oro. Entre otros muchos autores de la época, Francisco Pacheco, teórico

das en lienzos y buriles⁷⁵.

La destreza que te anima
y la ciencia que te rige
en las láminas son lenguas
que tus elogios repiten. 20

No hay ingenio que no asombres, [f. B6v.]
admiración que no admires
porque son tus sombras rayos
que se miran sin eclipse.

Lo cortés y lo modesto, 25
lo entendido y lo apacible
son luces que, aun viendo al sol
de España, de luz te sirven;⁷⁶
que, si en el fino diamante
esta lámpara sublime⁷⁷ 30

del arte de su tiempo, se refirió también a la mítica figura de Apeles en su *Arte de pintura*, ed. B Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 145 y sigs. Es recurrente remitir a la figura de Apeles en relación a su mecenas, Alejandro Magno, como ejemplo del arte pictórico al servicio del estado. Así en sus *Discursos apologeticos en que se defiende [...] la pintura* (1626), Juan de Butrón menciona: «Si hubiera Alejandros que amparasen muchos Apeles, y Carlos Quintos que honrasen Ticianos [...]» Sobre el tema y para otros ejemplos, *vid.* Miguel Morán Turina y J. Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 131-155.

⁷⁵ «Instrumento de acero esquinado, cuya punta remata en uno de sus ángulos, con el cual se abre y se hacen líneas y lo que se quiere en los metales, como son oro, plata y cobre» (*Aut.*). Su uso en el cobre destaca en las calcografías, usadas en grabados, por lo que, frente a la pluma, imagen de la escritura, el buril se convierte en emblema del diseño y las artes gráficas.

⁷⁶ Alusión a Felipe IV, a quien se le nombró «rey-sol» o «rey-planeta». El rey de España era la encarnación del cuarto planeta en el sistema tolemaico, el sol: «*iluminat et fovet*», tal es su divisa. *Vid.* Bartolomé Bennassar, *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 54-55.

imprime todos sus rayos
y su candidez no oprime,
así, a vista de Filipo
Cuarto, sol a quien asistes,
brillas como cristal terso,⁷⁸ 35
luces cual diamante firme.

La llave de sus palacios
a tus manos se dirige,
premio que con tu lealtad
y tu cordura se mide.⁷⁹ 40

⁷⁷ La lámpara es el sol y el diamante, metáfora del cielo. Posible eco del verso que abre uno de los poemas que Góngora compuso con ocasión del epicedio a las exequias cordobesas de la reina Margarita de Austria: «No de fino diamante o rubí ardiente». (Cf. Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000, p. 207).

⁷⁸ Es el cuarzo o cristal de roca, una piedra semipreciosa.

⁷⁹ A propuesta personal del rey, Velázquez recibió el nombramiento de aposentador mayor el 16 de febrero de 1652 y juró el cargo el 8 de marzo del mismo año. De él dependieron desde entonces todos los asuntos relacionados con la Furriera, custodiaba las llaves del palacio y tenía una llave maestra; se encargaba del reparto de cuartos y aposentos para los miembros de la familia real, oficiales y oficinas necesarias para el desarrollo de sus funciones, el acomodo de los servidores de la Casa de la Reina, así como el arreglo y distribución de los puestos en las fiestas y ceremonias públicas. Vid. Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, pp.182-183; J.M. Azcárate, «Noticias sobre Velázquez en la corte», *Revista Archivo Español del Arte*, 33 (1960), pp.375-385; *Corpus velazqueño*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, docs. 312, 313 y 316. Vaca de Alfaro coincide con Palomino en determinar que este cargo obedece a un «premio» por la lealtad y cordura de Velázquez para con el rey. Así, Antonio Palomino en «La vida de don Diego Velázquez de Silva», *Parnaso pintoresco laureado español*, Madrid, 1724, pp. 340-341, afirma: «Grande honor fue este para Velázquez: bien que, no falta quien discurra necesita este punto de más alta reflexión; porque parece debe atenderse con gran diferencia el premio de los hombres de facultad, que el de otro linaje de méritos o servicios; pues recayendo estos en hombres desocupados, el darles en que servir, es

No hay pintura que no enmiendes,
estatua que no examines,
arte en que no te aventajes,
ciencia que tú no registres.⁸⁰

Argos eres de sus lienzos, 45
para retocarlos lince, [f. B7r.]
Silvano el más esforzado
de sus bosques y pensiles.⁸¹

Obrero mayor te aclaman
las fuentes de estos jardines; 50
y al entrar por sus espacios,

aumentarle el mérito con el premio; pero en los hombres de profesión, es defraudarles con el premio el mérito; porque si este se fundó en el ejercicio de su facultad, mal podrá continuarle quien no tiene ocasión de ejercerle; y así los premios de los artífices debían ser puramente honoríficos y pecuniarios (cuando son precisamente personales), honoríficos para estímulo y premio de la virtud; y pecuniarios para que puedan lisonjear con el descanso los primores más ocultos del arte [...]. (Cf. Antonio Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, ed. Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2008, pp. 43-44).

⁸⁰ ‘Ordenes’, ‘organices’. Velázquez es el primer «conservador» de las colecciones regias, asesor, ayudante, consejero y «director» de la colección real. Como conservador, Velázquez no solo interviene en obras ajenas restaurando o modificando posibles yerros, sino que también recibe el nombre de «conservador» por adquirir pinturas originales y estatuas antiguas. Así, adquiere pinturas venecianas del siglo XVI y realiza copias de esculturas antiguas célebres en Italia, es decir, establece el criterio de adquisición y con ello aumenta y dirige la colección de su promotor. A Velázquez se le considera experto en el reconocimiento del valor artístico de una obra, por tanto, capaz de distinguir entre original, copia y obra en mal estado, intervenida o restaurada, además de conocedor de su valor en el mercado. *Vid.* María Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, «El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho, Murillo», *Atrio*, 8 (1995), pp. 105-111.

⁸¹ «rigurosamente significa el jardín, que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semíramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso» (*Aut.*).

no hay planta que no te brinde.⁸²

Del mundo la mayor parte
garza veloz discurriste,⁸³
Velázquez, siempre velando, 55
aspirando a excelsos fines.

Selva te aclamaba Roma
de los béticos países,⁸⁴
por lo diestro del pincel
y vivo de los matices. 60

¡Cuanta tiara y capelo
en admiración pusiste,⁸⁵

⁸² *Brindar* tiene aquí el sentido de inclinar al paso, es decir, ‘reverenciar’. El 9 de junio de 1643 Velázquez es nombrado «superintendente de obras especiales o particulares de la Corona». Desde entonces, actúa como administrador, responsable de obras, contratista e inspector. Es diseñador del Alcázar madrileño: los corredores meridionales del Patio del rey (1643) junto con el Salón de Comedias o Dorado, la alcoba de Felipe IV y la Galería del Mediodía (1645), la Pieza Ochavada con la escalera de Rubinejo (1647) y el Salón Grande o de los Espejos (1658). . Sobre la función de Velázquez como arquitecto, decorador y paisajista *vid.* Fernando Marías, «Arquitecto y decorador», en *Velázquez: pintor y criado del rey*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999, pp. 202-208; y Antonio Bonet Correa, «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Histórico Español del Arte*, 130-131, (1960), pp. 215-249.

⁸³ La garza, signo de permanente vigilancia, simboliza la agudeza. (*Vid.* Cristóbal Belda Navarro, «Potius mori quam foedari», *Imafronte*, 10 (1996), pp. 21-40, p. 26).

⁸⁴ *Selva*: «del nombre latino *silva*, que vale montaña» (*Cov.*), Alusión al primer apellido del dedicatario de este poema, Diego de Silva y Velázquez, al que se identifica como el lugar más destacado por su altura («selva») de «los béticos países», a quien Roma aclama. Con estos versos el poeta alude al triunfo de Velázquez en Roma en 1650. En enero de ese año entró en la Academia de pintores de san Lucas y en febrero en la «Congregazione dei Virtuosi del Panteon». Posteriormente retrata a su criado Juan de Pareja (1650, Nueva York, Metropolitan Museum) para entrenarse antes de pintar uno de sus retratos más famosos, el del papa Inocencio X (1650, Roma, Galleria Doria Pamphili). (*Vid.* Bartolomé Bennassar, *Velázquez: vida*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 89).

renovando las memorias
de los pintores gentiles!

Y en premio de tus desvelos, 65
que no te agravan ni oprimen,
adorna tu noble pecho
la cruz roja que lo escribe:⁸⁶

insignia del gran patrón
que, en españolas lides, 70
destrozó las medias lunas [f. B7v.]
que sin Dios y sin ley viven.⁸⁷

⁸⁵ La tiara es el emblema de la dignidad papal, mientras que el capelo estuvo limitado a los cardenales desde que Inocencio IV en 1245 se lo impuso. Velázquez, durante su estancia en Roma, no solo pintó al papa Inocencio X, sino también a su secretario, el cardenal Camilo Astalli Pamphili (1650, Nueva York, Hispanic Society) y a su camarero, Camilo Massimi (1650, Dorset - Reino Unido-, Sala Española del palacio Kingston Lacy).

⁸⁶ *cruz roja*: es el símbolo de la orden de Santiago. Diego de Silva y Velázquez fue propuesto por el rey Felipe IV para formar parte de la prestigiosa y selecta orden de Santiago el 12 de junio de 1658, sin embargo el Consejo de Órdenes, tras interrogar a más de un centenar de testigos, entre los que se encuentran los pintores y amigos suyos, Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, quienes negaron que Velázquez fuera o hubiera sido «pintor por oficio» sino «pintor por gusto, lujo y obediencia a Su Majestad», le denegaron su admisión. Finalmente, Felipe IV pidió la intervención del papa Alejandro VII y este promulgó una bula que dispensaba a Velázquez de presentar carta ejecutoria de hidalguía para ingresar en la Orden. Ante la presión papal, el Consejo cedió, dio el visto bueno y el rey pudo firmar la real cédula, nombrando caballero de Santiago a Velázquez en noviembre de 1659, a menos de un año de su muerte, en agosto de 1660. *Vid.* Kevin Ingram, «Diego Velázquez`s secret history», *Boletín del Museo del Prado*, 35 (1999), pp. 69-85.

⁸⁷ En el año 1630, siendo monarca Felipe IV, el papa Urbano VIII decretó oficialmente que el apóstol Santiago, el Mayor, fuera considerado solo y único patrón de la nación española. Francisco de Quevedo en una carta al rey Felipe IV le dice: «Dios hizo a Santiago, patrón de España que no existía entonces, para que cuando llegue el día pudiera interceder por ella y volverla otra vez a la vida con su doctrina y con su espada» (*vid.* Carmen Peraita, *Quevedo y el el*

Aposentador mayor
 ser, don Diego, mereciste
 del mejor león que ha unido 75
 las águilas y las lises.⁸⁸

Y ya que volver triunfante
 a Manzanares te viste,⁸⁹
 a cuyos tersos espejos 80

joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 48); *cf.*: «este caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo» (*vid.* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, cap. 58, p. 76).

⁸⁸ El león aparece asociado a la imagen de Felipe IV tanto en la literatura como en las artes plásticas. Uno de los epítetos del rey Felipe IV es «el león de España» y otro «el rey planeta». Uno de los símbolos más habituales a la hora de representarlo es el Sol. Precisamente la constelación de Leo está en la casa del Sol. El león, por lo tanto, animal solar, estaba sobradamente justificado en la iconografía de Felipe IV. Así en el retrato de *Felipe IV* (Hampton Court, The Royal Collection), obra salida del taller de Velázquez en 1639, aparece el monarca de pie, vestido con armadura y sosteniendo con una mano el bastón de mando y con la otra la espada en el cinto. Tras el monarca aparece una mesa. Entre las piernas del rey y la mesa yace un león. (*vid.* Francisco Javier Díez de Revenga, «Felipe IV: de la política a la literatura», *Studia Aurea*, 8, (2014), pp. 195-215; Jorge Gómez Gómez, «La autoridad de Felipe IV a través del arte», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Álvaro Baraibar y Mariela Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012). En cuanto a las águilas y las lises son símbolos de las dos reinas consortes de Felipe IV: Isabel de Borbón (1621-1644), cuyo escudo heráldico lo adorna la flor de lis, y Mariana de Austria (1649-1665), cuya marca heráldica es el águila bicéfala.

⁸⁹ *Manzanares*: sinécdoque de Madrid. En junio de 1651 Velázquez regresa a Madrid con numerosas obras de arte; así lo recoge Palominio, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, cit, p. 340: «Embarcóse en Génova año de 1651, cumpliendo con la puntualidad con que siempre obedeció las órdenes de Su Majestad; y aunque combatido de grandes borrascas, que fueron muchas, llegó al puerto de Barcelona por el mes de junio; pasó a Madrid, y habiéndose puesto a los pies del rey, le honró de suerte que, escribiendo Su Majestad de su real mano una carta a don Luis Méndez de Haro, decía entre otras cosas: “El señor Velázquez ha llegado, y traído unas pinturas...”».

Narciso constante vives⁹⁰.

A pesar de emulaciones
y a pesar de sombras viles
que destrozó te aclamaron
de Cloto y su acero libre,⁹¹ 85

vive sin temer naufragios,
puesto que el cielo permite
que, para muerte de tantos,
en la fama resucites.

Y no temas de la envidia 90
la conjuración terrible,
porque solo vive quien
se ajusta a Dios lo que vive.⁹²

⁹⁰ El símil entre Velázquez y Narciso en estos versos es evidente: ambos muestran gusto por la auto-contemplación. No en vano Velázquez realizó varios autorretratos: el *Autorretrato*, 1640 (Valencia, Museo de Bellas Artes) y el que hace de sí mismo en *Las Meninas o La familia de Felipe IV*, 1656 (Madrid, Museo del Prado), este último considerado el mejor del artista.

⁹¹ *Cloto*: en la mitología griega nombre de una de las tres moiras que hilaba la hebra de la vida con una rueca y un huso y la cortaba con un acero. El talento de Velázquez despertó las envidias y celos de buena parte de sus contemporáneos, quienes se atrevieron, incluso, a proclamar la noticia de su muerte en la corte durante su ausencia en Irún. Así, como cuenta Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, cit. p. 352, cuando este llegó a su casa «fue recibido de su familia y amigos con más asombro que alegría, por haberse divulgado en la corte su muerte, que casi no daban crédito a la vista».

⁹² Las injurias contra Velázquez, producto de la envidia que despertaba, continuaron hasta después de su muerte. De este modo, habla de ello Palomino: «Aun después de muerto le persiguió la envidia, de suerte que habiendo intentado algunos malévolos destituirle de la gracia de su soberano con algunas calumnias, siniestramente impuestas, fue necesario que don Gaspar de Fuensalida, por amigo, por testamentario, y por el oficio de grefier, satisficiera a algunos cargos en audiencia particular con su Majestad, asegurándole de la fidelidad y legalidad de Velázquez y la rectitud de su proceder en todo a lo cual Su Majestad respondió: “Creo muy bien todo lo que me decís de Velázquez, porque era bien entendido”. Con lo cuál calificó su Majestad

Goza infinitos aplausos,
 goza premios indecibles, 95
 tantos que en número excedan
 las flores de mil abriles. [f. A8r.]

Y de mi corto discurso,
 en holocausto, recibe
 esta ficción que escribieron 100
 de Helicón suaves cisnes.⁹³

A esas plantas la dedico,
 del Betis famoso Aquiles,⁹⁴
 para que mis pobres rasgos
 luzgan en los dos cenites⁹⁵. 105

Y así, en premio de mi afecto,
 entre las glorias que vives,
 yo me granjeo un Mecenas,
 cuando mi hermano un Anquises.⁹⁶

el alto concepto en que le tenía, desmintiendo algunas bastardas sombras, que habían pretendido empañar el claro esplendor de su honrado proceder y de la buena ley con que sirvió siempre a tan soberano dueño». (Antonio Palomino, *Parnaso pintoresco*, p. 353). Vid. Javier Portús, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, (2008), pp. 135-149.

⁹³ Alusión al poema «El Acteón», mito que fue recreado por poetas como Ovidio, Panoplita, etc., a los que denomina «cisnes» ya que el cisne es el símbolo del poeta. Vaca de Alfaro ofrece, por tanto, su poema «El Acteón» a Velázquez «en holocausto», esto es, como víctima de su sacrificio y veneración.

⁹⁴ Aquiles se emplea aquí como epíteto del pintor. Diego de Velázquez es para Vaca de Alfaro el héroe del Betis, lo que es tanto como decir, el héroe sevillano y, por extensión, andaluz.

⁹⁵ Los «rasgos» (de escritura, se entiende) son los versos. «Luzgan» es una forma verbal del verbo lucir. El CORDE recoge doce casos en los siglos XVI y XVII. «Dos cenites» remite al cenit y al nadir.

⁹⁶ Cayo Cilnio Mecenas fue también un importante impulsor de las artes, protector de jóvenes talentos de la poesía y amigo de destacados autores, como Virgilio y Horacio. Por su parte,

Mas, tente, pluma cobarde, 110
y tantos rayos no tires,
que, sondado tanto abismo
de luces, me voy a pique,
 porque fue el señor don Diego,
cuando mi afecto me rige, 115
blanco de mis esperanzas
y las esperé felices.
 Mas, ¡oh glorias deste mundo
vanas, caducas y tristes,
que no son felicidades 120
pues siempre un pesar les sigue!⁹⁷

Fin

Anquises fue príncipe troyano amado por la diosa Venus. Ambos son padres de Eneas. En esta ocasión, Vaca de Alfaro compara a Anquises con Velázquez y, por tanto, a Eneas con su hermano, Juan de Alfaro y Gámez (Córdoba, 1643-1680), quien fue discípulo y trabajó con el dedicatario de este poema en Madrid.

⁹⁷ La encomienda de la aprobación de la *Lira de Melpómene* está fechada a finales de agosto de 1660, poco después de la muerte de Velázquez. Si esta composición formaba parte del manuscrito que Vaca de Alfaro hizo pasar por la censura, tuvo necesariamente que ser, o bien modificada o bien completada (probablemente con las tres últimas estrofas que rematan el poema) posteriormente, al conocer dicho fallecimiento.

*In vitiligatores:*⁹⁸

«*Nibil graculo cum fidibus,
nihil cum amaracino sui*».

*Eramus, Adag. 3 ex Gellio, Noct. Attic., lib. 20, cap. 11*⁹⁹

⁹⁸ *In vitiligatores*: Catón (ca. 234 a.C.-149 a.C.) llamó a los críticos *vitiligatores*, que es algo así como apellidarlos voceadores o charlatanes públicos. Según Plinio, Catón compuso esta palabra con la ayuda de *vitium* (vicio) y *litigatores* (litigantes). Cf. Plinio, *Historia Natural*, traducida y anotada por Francisco Hernández, Madrid, Visor, 1999, v. 1, p. 32.

⁹⁹ Desiderio Erasmo, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt Paulli Manutii studio*, 337, I, IV, 37 y 338, I, IV, 38. La sentencia está en *Noctes Atticae*, II, 20, 11: «El grajo nada tiene que ver con la lira, ni el cerdo con la mejorana» (ed. Santiago López Morena, Madrid, Akal, 2009, p. 91).



*D. Henricus Vaca de Alfaro, Cordubensis qui medicinam genios, duce amplexus est Salmanticae ipsamque promouit et illustrauit. Anno M.DC.LX.IV aetatis XXIX.*¹⁰⁰

*Corporis haec facies certe est non mentis imago,
ista nequit pingi, pingitur illa tamen.*¹⁰¹

*Jo. Franco sculp. et D.D.*¹⁰²

¹⁰⁰ Traducción: ‘Doctor Enrique Vaca de Alfaro, de Córdoba, que en Salamanca abrazó la medicina por vocación propia, promoviéndola e ilustrándola. Año 1664, de edad 29’.

¹⁰¹ Traducción: ‘Esta cara de su cuerpo no es, en verdad, la imagen de su alma; esta no puede pintarse, sin embargo, aquella está retratada’. La noción de que la pintura recrease o tuviera la propiedad de recrear la cara como reflejo del alma de un individuo fue vista como herejía por el catolicismo, que mantuvo la creencia de que el alma no es forma del cuerpo, por lo que esta no puede ser inmortalizada a través del arte de la pintura. El dístico de Enrique Vaca colocado tras su retrato se hace eco de esta idea.

El argumento de la fábula y su declaración y doctrina moral¹⁰³

Acteón fue hijo de Aristeo y de Autónoe, hija de Cadmo,¹⁰⁴ que, como fingen los poetas,¹⁰⁵ estando ya cansando de la caza y siendo hora de medio día,

¹⁰² *Jo(annes) Franco Sculp(sit) et D(ono) D(edit)*: Traducción: Juan Franco lo grabó y lo dio de regalo. Juan Franco es un grabador cordobés cuya obra conocida más temprana está fechada en Córdoba en 1663 (*vid.* «Córdoba» en *Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, p. 125), aunque su calcografía más conocida es la aquí presente incluida en esta obra y en la *Vida y martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir santa Marina de las Aguas Santas...*, Córdoba: por Francisco Antonio de Cea y Panigua, 1680. Antonio Gallego en su *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 225 afirma que Juan Franco grabó este retrato «por diseño de su hermano [del hermano de Enrique Vaca], Juan de Alfaro» y así lo corroboran Javier Arbués Villa, Guillermo Fatás Cabeza (eds.) en la *Gran enciclopedia de España*, Zaragoza, Enciclopedia de España, 1990, p. 4730. Ángel M^a Barcia y Pavón, *Catálogo de retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional Española*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1901-1905, registra este retrato realizado por Juan de Alfaro con el número B1870. Actualmente el retrato se conserva en la *Colección facticia de reproducciones de retratos antiguos de españoles* que atesora la Sala Goya de la Biblioteca Nacional Española bajo la signatura ER/335(12) y en el volumen de *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*, mss. 13598 de la Biblioteca Nacional de Madrid, v.2, f.2r. bajo el cual aparece la leyenda: «El Dr. Enrique Vaca de Alfaro».

¹⁰³ Vaca de Alfaro copia, reelabora y completa a Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, lib. V, cap. V. Los añadidos que Vaca hace al texto de Pérez de Moya son notas eruditas propias o tomadas de diversas fuentes, entre las que destacan: Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, lib. 5, cap. 8, ff. 342-347, y Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive, de sacris Aegyptiorum litteris commentarii*. lib. 7, pp. 53-57 y lib. 49, pp. 365-367, como advertiremos en las notas pertinentes.

¹⁰⁴ Ovidio identifica a Acteón como «nieto de Cadmo» en varias ocasiones, puesto que el mito de Cadmo precede al de Acteón en sus *Metamorfosis* y, mediante el empleo de esta referencia, conecta ambos mitos. Así, a la historia de Cadmo, que nos relata la muerte del dragón y el nacimiento de los guerreros, sigue el mito de Acteón, porque es nieto de Cadmo. Este vive feliz en Tebas, recién fundada, hasta que su felicidad se ve perturbada por las desgracias de su nieto.

sintiéndose caluroso, entró en un valle llamado Gargafie buscando alguna fuente donde templar la sed y donde hallar alivio y descanso.¹⁰⁶ Llegó junto a una cueva donde Diana se estaba lavando en compañía de sus vírgines. Viéronle sus ninfas desnudas y también Diana que, como era más alta que todas, no pudo dejar de verle. Ellas procuraron llegarse y ocultar a su señora Diana para que no la viese y, estando así, dieron voces. Enojose Diana de que la hubiera visto Acteón desnuda y, deseosa, con la ira que concibió contra el cazador desatento, de tener [f. C1v.] cerca de sí las saetas para matarle, tomó líquidos cristales en lugar de flechas con sus manos y arrojolos sobre su rostro diciéndole: «De aquí adelante di, si pudieres, cómo viste desnuda a Diana». Y luego Acteón fue convertido en ciervo y queriendo hablar no pudo. Quedole el entendimiento y la figura de ciervo. Quisiera volver a su palacio real y la vergüenza le detenía; quisiera esconderse en los desiertos y, de temor, no osaba. En este tiempo que estos pensamientos le detenían, salió corriendo por el monte y, viéndole sus mismos perros en figura de ciervo, corrieron

¹⁰⁵ Vaca hace aquí una variación importante al texto de Pérez de Moya, que usa como base y que reproducimos a continuación: «Acteón fue hijo de Aristeo y Autónoe, hija de Cadmo. Deste escribe Ovidio que una vez [...]». La sustitución del sintagma «deste escribe Ovidio» por «que como fingen los poetas» no es casual. Vaca sigue la versión del mito de Acteón realizada por Ovidio, *Metamorfosis*, III: 138-252, pero también tiene presente otros testimonios de la Antigüedad, como el de Nono Panópolis, *Dionisiacas*, canto V, vv. 287-551, o el de Higino, *Fábulas*, estr. 55-57, quienes a diferencia de Ovidio, imputan a Acteón de intentar forzar a la diosa. (Vid. Bienvenido Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010; David Hernández de la Fuente, «Versiones, interpretaciones e imágenes del mito de Acteón: de Ovidio a Nono de Panópolis», *Studium. Revista de Humanidades*, n° 8-9 (2001-2002), pp. 227-260 y Antonio Villarrubia Medina, «Nono de Panópolis y el mito de Acteón», *Habis*, 29, (1998), pp. 249-268).

¹⁰⁶ *Gargafie*: Ovidio es el primero que le da este nombre al valle en sus *Metamorfosis*, III: 155-156: «*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae*»: «Un valle había, de píceas y agudo ciprés denso, / por nombre Gargafie, a la ceñida Diana consagrado» (Citamos todas las traducciones de esta obra por Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2002).

tras él a toda priesa, fueron envistiéndole todos y, a las crudas heridas con que le quitaban la vida, queriendo decirles: «¿No conocéis a vuestro dueño?», no pudiendo hablar, sus mismos perros con atrocidad le mataron y comieron.

Escriben esta fábula:¹⁰⁷ Ovidio, *3 Metamorphoseon*: «*mons erat infectus variarum caede ferarum*»;¹⁰⁸ Nonno Panopolita, poeta griego, *in Dionysiakis*, lib. 5, describe esta fábula con grande [f. C2r.] propiedad y circunstancias que no notó Ovidio;¹⁰⁹ Tzetzes, *Chil.* 6, hist. 61;¹¹⁰ Natalis Comes, lib. 6, *Mythologiae*, cap. 24; *El teatro de los dioses*;¹¹¹ el Dolce, el Anguilara en las traducciones del *Metamorphoseon*;¹¹² y Flaminio *in Delitiis Poeticis*, p. 997.¹¹³

La declaración moral de esta fábula es esta: por Acteón podemos entender al hombre que, en lugar de aprender estudios importantes y ocupaciones útiles, se ejercita en la caza, distribuyendo cuanto tiene en perros, no procurando honor, este tal es comido dellos, en que gasta inútilmente su hacienda. Por lo cual, dice la fábula que este tal hombre vino donde estaba Diana bañándose. Por Diana se entiende la cudicia de la caza que los trae inquietos y perdidos, menoscabando sus fuerzas y vidas. Dícese que Diana era más alta que las otras ninfas, sus compañeras,

¹⁰⁷ Las citas eruditas que se vierten a continuación no son copia de Pérez de Moya, y suponen la continuación del sintagma «como fingen los poetas» introducido por el autor. Probablemente estñen tomadas de alguna 'poliantea', género que gozó de gran auge en los siglos XVI y XVII como instrumento auxiliar del «escritor profesional», siendo una de las más difundidas la de D. Nani Mirabelli (1503).

¹⁰⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, III:143: «el monte estaba infecto de la matanza de varias fieras».

¹⁰⁹ Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, canto V, vv. 287-551. Nono es un poeta épico en lengua griega, de Panópolis (Egipto), ca. 420-490.

¹¹⁰ Joannes Tzetzes, *Historiarum variarum chiliades*, Chil. VI, hist. 61, vv. 580-598. Tzetzes es un escritor y erudito bizantino, ca.1110-1180.

¹¹¹ Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, lib. V, cap. VIII.

¹¹² Ovidio, *Le transformationi di M. Ludouico Dolce* (1553); Ovidio, *De le metamorfosi d'Ovidio libri III...de Guiovanni Andrea dell Anguillara* (1553).

¹¹³ Alusión a las *Delitiae CC. Italarum poetarum* (1608), compilada y editada por Ranutio Ghero, donde se inserta una composición titulada *Ad Dianam* escrita por Flaminio.

por ser Diana diosa de la castidad y por ser la más alta virtud entre las otras y que les excede por excelencia.¹¹⁴

Docientos años antes de la destrucción de Troya hubo en Sagunto, en España, templo dedicado a Diana, como lo refiere Plinio, lib. 16, cap. 40, p. 285.¹¹⁵ Un bosque se le consagró [f. C2v.] en el campo Tusculano,¹¹⁶ también lo dice el mismo, lib. 16, cap. 44, y que Apeles pintó a Diana Efesia, lib. 35, cap. 10, y Timarete en una tabla, lib. 35, cap. 10: «*pinxere et mulieres, Timarete Niconis filia Dianam in tabula, quae Ephesi est antiquissimae picturae*».¹¹⁷ Y en el lib. 36, cap. 3: «*fuere autem simulacra ea Apollinis, Dianae, Herculis, Minervae*».¹¹⁸ Y en el lib. 38, cap. 14: «*magnificentia vera admiratio extat templum Ephesiae Dianae ducentis viginti annis factum a*

¹¹⁴ Vaca calca esta «declaración moral de la fábula» de la sección que Juan Pérez de Moya, cit., pp. 578-579 titula «Declaración moral» quien, a su vez, copia la «Aplicación y moralidad» que Juan de Mena escribe en sus glosas en prosa a *La coronación el marqués de Santillana* (vid. Juan de Mena, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 129-130). Asimismo, Pedro Sánchez de Viana también toma literalmente este pasaje de Mena y lo reproduce textualmente en sus *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*, f. 70. (Sobre las copias realizadas por Pérez de Moya y Sánchez de Viana al texto de Mena vid.: Bienvenido Morros, «Cervantes y la revolución cultural del renacimiento: Acteón y don Quijote», *Anales cervantinos*, 37 (2005), pp. 167-177 y del mismo «La mitología en el barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perionola*, 11 (2007), pp. 185-226).

¹¹⁵ Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, lib. 16, cap. 40.

¹¹⁶ *Tusculum* es el nombre romano de una importante ciudad situada en los montes Albanos, en la antigua región del Latium, en Italia.

¹¹⁷ Cayo Plinio Cecilio Segundo, *Historiae mundi libri XXXVII*, lib. 35, cap. 1: «Pintó Timarete, hija de Micón, a Diana en tabla, la cual fue una pintura antiquísima que estuvo en Éfeso».

¹¹⁸ Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, lib. 36, cap. 3: «Estas estatuas fueron las de Apolo, Diana, Hércules y Minerva» (Citamos todas las traducciones de este texto por Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, trad. E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A.M^a Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, M^a L. Arribas Hernáez, Madrid, Gredos, 2003).

tota Asia». ¹¹⁹ De la ede ¹²⁰ de Diana Efesia ¹²¹ habla también, lib. 36, cap. 23. En Bubastis, ciudad de Egipto, también tuvo templo, según lo escribe Herodoto, lib. 2, «Euterpe», p. 226. ¹²²

Y sobre este punto se puede ver mucha erudición en letras humanas: S. Agustín, lib. 7, *De civitate Dei*, cap. 16, celebra la virginidad de Diana. ¹²³ Y en muchas monedas de Galieno se halla una cierva esculpida con esta inscripción: *Dianae Cons. Aug.* ¹²⁴ Mucha humanidad ¹²⁵ se halla en Pierio, p. 365, 366, 367, ¹²⁶ y cómo Servio Tulio le dedicó ede en el Aventino, ¹²⁷ p. 54; y de Diana Coritalia, ¹²⁸ p. 73; y del simulacro alado, p. 15; y el que hicieron los lacedemonios, p. 356 y 357; y del

¹¹⁹ Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, lib. 38, cap. 14: «Verdadera admiración causa la magnificencia del templo de Diana, en Éfeso, construido en doscientos veinte años por todos en Asia.

¹²⁰ ‘templo’; latinismo.

¹²¹ Así llamada por el templo que dedicado a ella ubicado en la ciudad de Éfeso (Turquía).

¹²² Herodoto, *Los nueve libros de la historia*, II, «Euterpe».

¹²³ Baltasar de Vitoria, cit. cap. 8: «El padre san Agustín celebra grandemente en su *Ciudad de Dios* la virginidad de Diana».

¹²⁴ Este dato parece tomarlo de Pierio Valeriano, cit.: «*Et cerva est in multis Gallieni num mi cum inscriptione Dianae Cons. Aug.*». Entre los años 260 a 268 d.C., durante el gobierno del emperador romano Publius Licinius Egnatius Gallienus (218 d.C. a 268 d.C), se acuñó en Roma una moneda de bronce de 2,6 gramos, en cuyo anverso se veía un busto con la corona radiada del emperador mirando hacia la derecha, a la que acompañaban la inscripción *Gallienus Aug.* y, en el reverso, un gamo parado hacia la derecha con la cabeza vuelta hacia atrás, con el marbete *Dianae Cons. Aug.* (*Vid.* Francisco Chaves Tristán, *Monedas romanas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p. 121).

¹²⁵ «Se llama la erudición y buenas letras: como es la historia, poesía y otras». (*Aut.*).

¹²⁶ Pierio Valeriano, *Historia Natural*.

¹²⁷ Servio Tulio (Roma, ¿-534 a.C.) fue el sexto rey de Roma apodado «el Constituyente». *Aventino*: es el nombre que se le da a una de las siete colinas sobre las que se construyó la antigua Roma. El primer templo que se erigió al a diosa Diana en Roma estuvo en este monte.

¹²⁸ *Coritalia* es sobrenombre que se le da a la diosa Diana por el templo que tenía en Coritaria (Lacedemonia), donde se celebraba la fiesta de las titenidias.

simulacro [f. C3r.] Mammoso,¹²⁹ 179; y del templo de Diana Solvizonia,¹³⁰ 299; y de Diana Trinacria,¹³¹ 405; y del voto hecho a Diana por los atenienses, p. 75; y de cómo Diana se alegra con dardos, cabras y ciervos fugaces, p. 55.¹³²

San Fulgencio declaró en su *Mitología*, lib. 2¹³³ el sentido histórico desta fábula refiriendo lo que Anaxímenes¹³⁴ dice: que Acteón amó mucho la caza, significada por Diana, y siguiola, y después, habiendo llegado a la edad cumplida, que conoció ser esto cosa sin provecho y peligroso ejercicio.¹³⁵

¹²⁹ Se refiere a la imagen de la diosa Diana representada con varias mamas como símbolo de la fecundidad y la maternidad.

¹³⁰ Sobrenombre que se le da a la diosa Diana en el templo que tiene dedicado en Atenas.

¹³¹ Antiguo nombre de Sicilia, donde Augusto César hizo construir un templo dedicado a la diosa Diana, en cuyo frontispicio grabó tres piernas como símbolo de Trinacria o Sicilia.

¹³² Salvo la alusión a S. Agustín, traslado, probablemente, de la de Baltasar de Vitoria, Vaca se esmera en atestiguar que toma el resto de las citas eruditas directamente de Piero Valeriano, cit. Esto no elimina la posibilidad de que haya consultado otras fuentes, principalmente, a Baltasar de Vitoria quien en su *Segunda parte del teatro de los dioses* también glosa a Pierio en relación con los templos dedicados a Diana, en el capítulo 6: «Del magnífico templo de Diana en Éfeso», y el capítulo 7: «De otros templos y estatuas de la diosa Diana».

¹³³ San Fulgencio, *Mitología*, lib. 2, pp. 254-255. Salvo el apunte bibliográfica «en su *Mitología*, lib. 2» el resto es copia del texto que Pérez de Moya, cit., p. 579 agrupa bajo el epígrafe «Sentido histórico».

¹³⁴ Anaxímenes (Mileto, ca. 590-524 a.C.) fue un filósofo griego perteneciente a la escuela de Mileto junto con Tales de Mileto y Anaximandro, entre otros.

¹³⁵ Para Bienvenido Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010, p. 189 Pérez de Moya, al que Vaca copia este fragmento, «no parece haber aducido a Fulgencio, ni directamente ni a través de Boccaccio al no atenerse a ninguno de los dos». El texto de san Fulgencio, *Mitología*, lib. 2, p. 254 dice así: «*Anaximenes qui de picturis antiquis diseruit libro secundo ait uenationem Acteonem dilexisse; qui cum ad maturam peruenisset aetatem consideratis uenationum periculis [...]*» (Anaxímenes, que había disertado sobre las pinturas antiguas, en el libro segundo, dijo que Acteón amó la caza; el cual, al haber llegado a la edad madura, considerando sus peligros [...]). Según B. Morros, cit., p. 82 podría haber empleado una fuente próxima al Brocense, tal como Paléfato y, en concreto «podría haber tenido presente la versión latina de Paléfato por Filippo Fasianino, con el título de *Opusculum*

A Pierio Valeriano le parece frívola la interpretación de Anaxímenes, lib. 7, p. 55, *Hierog.*, porque con autoridad de Plinio dice que esta fue historia verdadera por haber nacido Acteón cornuto y haber noticia, como dice Maximo Tirio, uno dórico que siendo mozo fue despedazado de los Baquíadas, y otro beocio, asemejado a él, que fue despedazado de sus mismos perros.¹³⁶ Otra explicación moral dio Favorino, filósofo que refiere Pierio, lib. 7, p. 52, entendiendo que los perros son los aduladores que, con la adulación, intentan tragarse a quien adulan.¹³⁷

Ver a Diana desnuda es decir que entonces, [f. C3v.] conoció Acteón ser la caza ejercitación sin provecho, porque las vestiduras de Diana antes lo ocultaban, mas cuando le vio desnuda, la conoció bien. Al medio día la vido, por lo cual se entiende que con la luz del día o media edad o experiencia conoció esto con claridad.¹³⁸ Y viendo Acteón los daños y poco provecho, temió y así se convirtió en

de non credendis fabulosis narrationibus (1515)».

¹³⁶ De nuevo, en esta ocasión, Vaca sigue a Pierio Valeriano, cit., fol. 55r, quien tilda de «frívola» la interpretación de Anaxímenes y dice así: *Friuola vero mihi videtur Anaximenis interpretatio super Actaeonis fabula, de qua superius mentione fecimus, qui conuersus ideo dicatur in ceruum, & a canibus suis dilaceratus, quod periculis quae venando subierat demum consideratis, aetate iam ingrauescente timidior factus in ceruum transformari sit visus, cumque canes nihilo secius aleret, patrimonium consumpsisse, idque a canibus laceratum esse significare* (Pero me parece frívola la interpretación de Anaxímenes sobre la fábula de Acteón, de la que hicimos mención más arriba, de quien se dice haber sido convertido en ciervo y destrozado por sus perros, ya que debéis considerar que cazando se había expuesto a peligros, y al crecer en edad, vuelto más tímido, se ha visto ser transformado en ciervo, y sin embargo al alimentar a los perros había consumido el patrimonio, y esto significa ser desgarrado por los perros).

¹³⁷ Pierio Valeriano, cit., p. 366 se hace eco de las interpretaciones de antiguos filósofos, bien para corroborarlas, bien para emitir un juicio poco favorable: *quod Phavorinus philosophus Actaeonis fabulam a suis canibus quos alebat deuoratus ad adulatorum trahit euentum, quorum finis & intentio est totum absumere, si possint, dominum* (ya que el filósofo Favorino entiende la fábula de Acteón devorado por sus canes a los que éste había alimentado como el desenlace de los aduladores, cuyo fin e intención [la de los aduladores] es destruir, si pueden, a todo señor).

¹³⁸ Está interpretación consiste en un resumen y reelaboración de parte del «sentido histórico» de Pérez de Moya, cit, p. 579: «Decir que era hora de mediodía es significar la mitad de su edad;

ciervo, animal temerosísimo, como escribe Pierio, lib. 7, p. 53, y apartose de ella. Y como tenía en tanto el amor de los perros y cazadores, no los dejó y, como eran muchos, sustentándolos, gastó su hacienda. Y esto es decir que sus perros le mataron y comieron porque, destruyéndole, vino a morir pobre y desventurado.¹³⁹

Amonéstanos también esta fábula el recato con que hemos de mirar a las mujeres, por el decoro y atención que se debe a su honestidad, y más estando desnudas.¹⁴⁰ Véase acerca de este punto el libro intitulado *Vida política de todos los*

entonces conoció los daños de la caza, como antes en la otra mitad no había advertido. Ver a Diana desnuda es decir que entonces conoció Acteón a la clara y descubiertamente ser la caza cosa sin provecho, porque las vestiduras, denotadas por la edad de la infancia o poca experiencia, lo tenían encubierto, así como las vestiduras encubren muchas mancillas en el cuerpo; mas cuando está desnuda se conoce bien; entonces, a mediodía, con la luz del día o media edad o experiencia, conocióla a la clara». Sigue aquí a S. Fulgencio: *Erythereus Grece rubens dicitur quod a matutino ipse limine rubicundus exsurgat, Actaeon splendens dicitur quod terrae horae metis uehemens insistens lucidior fulgeat [...]* (Eritreo en griego se ha dicho de lo que está rojo, porque se eleva rojo desde el mismo umbral de la mañana, Acteón se ha dicho de lo brillante, porque reluce más brillante, enérgico y puesto encima en los límites de la hora tercia [...]).

¹³⁹ Excepto la apreciación «como escribe Pierio, lib. 7, p. 53» lo demás continua siendo copia y escasa reelaboración del «sentido histórico» de Pérez de Moya, cit., pp. 579-580: «viendo Acteón los daños y poco provecho de la caza, temió, y esto es tornarse ciervo, que es animal temorisísimo, y apartóse della; mas tenía en tanto el amor de los perros y cazadores que no los dejó, y como tenía muchos, por sustentarlos casi destruyó toda su hacienda. Y esto es decir que sus perros le mataron y comieron porque consumieron su haber, tanto que vino a morir pobre y desventurado» quien, como ya se ha advertido, se inspira en S. Fulgencio: «*quasi nudam suae rationem uidens timidus factus est...Sed dum periculum uenandi fugiret, affectum tamen canum non dimisit, quos inaniter pascendo pene omnem substantiam perdidit; ob hanc rem a canibus suis deuoratus esse dicitur*» (viendo casi desnuda su razón, se hizo temeroso... Pero en tanto huía el peligro de la caza, sin embargo no renunció al amor de los perros, en cuya alimentación inútil había perdido casi toda su hacienda; por este motivo se dice que fue devorado por sus propios perros).

¹⁴⁰ Vaca, en consonancia con la versión del mito que da Apuleyo, *Metamorfosis*, II, 4, o Nono Panópolita, cit., censura la contemplación voluntariosa (no azarosa, como se lee en Ovidio, cit.) de la desnudez de Diana por parte de Acteón, lo que le lleva a promover una reprensión moral de esta actitud en los hombres para con las mujeres. Encontramos varias condenas de este tipo,

estados de las mujeres del padre Cerda;¹⁴¹ y otro del Arcipreste de Talavera contra las malas mujeres;¹⁴² y a León en el *Discurso de los velos*.¹⁴³ Decir que Acteón se convirtió en ciervo es decir que los cazadores con el continuo ejercicio [f. C4r.] se desecan y enjugan,¹⁴⁴ como lo escribe Mercurial en su *Arte Gymnastica*¹⁴⁵ y Cornelio Celso,¹⁴⁶ porque la carne del ciervo es muy seca y así el ciervo es animal muy sediento. Y la razón porque le convirtió en animal tan ligero fue para que, viéndole correr con tanta priesa, sus perros no le conociesen y pagase su delito. El ser tan sediento y aficionado al agua es porque los cazadores andan siempre, con el cansancio, deseando beber. Y el deseo de llegar donde hay agua fue para que Acteón no se olvidase del delito que cometió, llegando siempre donde la hay.¹⁴⁷ Amonesta

sobre todo, en la dramaturgia barroca, que usan, en gran medida, como fuente el mito de Acteón y Diana para castigar este vicio. Así lo hace, por ejemplo, Guillén de Castro en su obra *Cuánto se estima el honor*. (Vid. Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll (ed.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz* Reichenberger, Kassel, 1999).

¹⁴¹ Juan de la Cerda, *Libro intitulado Vida política de todos los estados de mujeres: en el cual se dan muy provechosos y cristianos documentos y avisos para criarse y conservarse debidamente las mujeres en sus estados*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599.

¹⁴² Alfonso Martínez de Toledo, *El Corbacho o Reprobación del amor mundano*, 2ª parte: «Segunda parte de este libro en que se dice que se trataría de los vicios, tachas y malas condiciones de las malas y viciosas mujeres, las buenas en sus virtudes aprobando».

¹⁴³ Antonio de León Pinelo, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, sus conveniencias y daños*, Madrid: Juan Sánchez, 1641.

¹⁴⁴ «Quitar la humedad y secar alguna cosa» (*Aut. s.v.* «enjugar»).

¹⁴⁵ Girolamo Mercuriale (1530-1606), *De arte Gymnastica* (1569).

¹⁴⁶ Aulo Cornelius Celso (ca. 25 a.C.-50 a.C.) fue un enciclopedista romano, y tal vez médico, cuyo única obra conservada en la actualidad son los ocho libros que componen su *De medicina*.

¹⁴⁷ Vaca recurre a la crítica de la caza en el mito de Acteón, lo cual es un sentir común en la literatura áurea relacionado, probablemente, como indica L. Schawrtz, con la tradición erasmiana. (L.Schawrtz, «De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Barcelona, 1992, pp. 551-561, p. 560). Así Quevedo, entre otros, aprovecha el mito para mostrar que quien caza puede

también esta fábula que evitemos saber secretos ajenos.¹⁴⁸ Así lo aconseja Horacio, Epíst., lib. I *ad Lollium* 19:

*Arcanum neque tu scrutaberis illius umquam,
commissumque teges et uino tortus et ira.*¹⁴⁹

Porque ir a ver a Diana bañándose fue querer saber lo que estaba secreto y oculto. Esta fábula habla también con los astrónomos, que se dedican con toda diligencia a considerar el misterioso orden de los cielos y el variar de la luna, figurada por Diana son mudados en ciervos; estando en los bosques y lugares solitarios [f. C4v.] llevados de la curiosidad de aquella ciencia, pasando incomodidades y trabajos en la

convertirse en animal de presa, en soneto moral que comienza: «Primero va seguida de los perros» (Cf. Quevedo, *Poesía original completa*, ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 62-63). No es tan común, sin embargo, la representación de Acteón como víctima de la sed y a la caza como causa del deseo de beber agua que desencadena la tragedia. El agua, símbolo de la pureza y la virginidad encarnada en Diana, será el instrumento que Diana empleará, asimismo, para animalizar a Acteón. Puede rastrearse el motivo de la sed de Acteón en Boccacio, cit., f. 62: «*Et cum die quodam venatione fessus in valle Gargaphie descendisset, eo quod in ea fons esset, recens et limpidus, et ad eum forte potaturus accederet, vidit in ea Dianam nudam se lavantem*» (Y como cierto día, cansado de la caza, descendiera al valle de Gargafie, precisamente porque allí había una fuente, de agua fresca y cristalina, y se aproximara a ella quizá para beber, vio a Diana lavándose desnuda).

¹⁴⁸ Vaca sigue aquí la interpretación de la fábula dada por Natalis Comes, *Mythologiae*, lib. 6, cap. 24, quien reconoce en ella una invitación a no practicar la curiosidad en asuntos que apenas nos incumben: «*Admonemur praeterea, per hanc fabulam, ne simus nimis curiosi in rebus nihil ad nos pertinentibus, quoniam multis perniciosum ciuitatum, summorumque virorum aut Deorum praecipue, quorum vel aliqua minima suspicio arcanorum conscium facile potest opprimere*» (Se nos advierte, además, por esta fábula, que no seamos demasiado curiosos en cosas que nada nos conciernen, porque a muchos fue pernicioso las de las ciudades y las de los varones supremos o, principalmente, las de los dioses, cuya mínima sospecha puede fácilmente hacer caer al sabedor de sus secretos).

¹⁴⁹ «Nunca del grande indagues los secretos;/ y si él alguna vez te los franquea, /recátalos airado, y aun bebido» (Horacio, *Epístolas*, lib.1, 18, vv. 37-38, en *Las poesías de Horacio*, traducidas en versos castellanos con comentarios mitológicos, históricos y filológicos por Javier de Burgos, Madrid, Librería de José Cuesta, 1884, t.I, p. 169).

soledad, se los comen sus mismos perros, esto es, sus mismos trabajos y soledad.¹⁵⁰

Y de aquí fingió aquella curiosa metamorfosis de Diana y Endimión, según escribe san Fulgencio que Endimión fue un gran sabio, el cual fue el primero que halló el arte y orden del movimiento de la luna y, para ello, gastó treinta años viviendo en una cueva de un monte de Jonia, región de Asia, llamado Latmo, donde fue amado de la Luna, porque salía de noche a verla y contemplarla, según lo escribe Plinio y Alejandro Afrodiseo en *Problematibus* y Vincencio Cartario, *Lib. de imaginibus deorum*, p. 84,¹⁵¹ donde escribe de Diana muchas noticias muy particulares y de selecta erudición y lo declara con efigies.¹⁵²

¹⁵⁰ Este es el último fragmento del «sentido histórico» de Juan de Moya, cit., p. 580, que Vaca traslada a su obra con exigua reelaboración: «Amonestamos también en esta fábula que evitemos saber secretos ajenos. En otro modo se puede entender que los que se dan con toda diligencia a considerar la misteriosa orden de los cielos y el variar de la Luna, figurada por Diana, es mudado en ciervo estando en los bosques y lugares solitarios, llevado de la curiosidad de aquella ciencia, donde hallado de sus propios cuidados, familiares de su casa (que son los perros), es comido dellos, porque no consienten que el hombre viva para sí mismo». Pérez de Moya, a su vez, calca a Antonio Pérez Sigler en su versión en octavas de la *Metamorfosis* publicada en Salamanca en 1580 en el folio 230 v., quien se decanta por presentar a Acteón como un escrutador del cosmos y del mundo superior, justamente castigado por acometer empresas proclives a la formulación de ideas heterodoxas. Así afirma: «por Acteón, que andando a caza ve a Diana y es transformado en ciervo, y después muerto por sus perros, se entiende que aquél que se da a considerar la misteriosa orden de los cielos y el variar de la Luna (que es Diana) es transformado en ciervo, andando en bosques y lugares solitarios: atraído de la curiosidad de aquella ciencia, adonde hallado de los propios cuidados de la familia (que son los perros) es comido de ellos, como aquellos que no consienten que el hombre viva para sí solo».

¹⁵¹ Baltasar de Vitoria, cit., cap. 3 «De los amores de la Luna y Endimión», pp. 318r.-321r. cita en glosas al margen tanto la *Historia Natural* de Plinio como la *Mitología* de S. Fulgencio y los textos de Afrodiseo y Cartario de donde, muy posiblemente, Vaca toma estas referencias.

¹⁵² También copia y rehace aquí Vaca a Pérez de Moya, pero en lugar del capítulo quinto, «De Acteón» de su *Filosofía secreta*, el séptimo, «Como amo Edimión a la Luna» del libro tercero de la misma obra, p. 226, donde dice: «Endimión fue hijo de Actilio y habitó en una cueva de un

El Acteón, poema trágico en liras

1. ¡Oh, radiante Apolo!
 que inspiras en los versos dulce aliento
 y vivificas solo
 el primor y la gala del concento,
 guste mi inculta pluma 5
 del néctar de Aganipe, no su espuma.¹⁵³

2. Anime ardor febeo
 mi inculto genio, porque atento escriba
 del hijo de Aristeo,
 de Cadmo nieto, flor hermosa y viva,¹⁵⁴ 10
 el trágico suceso
 que, en verso heroico, Ovidio dejó impreso.¹⁵⁵

3. Con el favor de Clío,

monte de Jonia, región de Asia, llamado Latmo, de quien dicen que perpetuamente dormía y fue amado de la Luna. Endimión, según san Fulgencio, fue un gran sabio, el cual primero halló el arte y el orden del movimiento de la Luna. Y porque esto había menester muchos tiempos de consideración, por no tener principios de nadie, gastó treinta años en el dicho monte».

¹⁵³ O sea: de la bebida que fingen beber los poetas (*Cov.*) en la fuente de Aganipe, consagrada a Apolo y a las musas, cuyas aguas producían la inspiración poética, no de su espuma, es decir, «de la hez que cualquier cosa líquida echa de sí siendo agitada o meneada con velocidad» (*Aut.*).

¹⁵⁴ «La flor es símbolo de la brevedad de nuestra vida, que es como la florecita que sale a la mañana y se marchitará a la puesta de sol» (*Cov.*)

¹⁵⁵ Vaca considera «verso heroico» el hexámetro que Ovidio empleó para escribir sus *Metamorfosis*, lo que le sirve para justificar, en parte, el uso del sexteto-lira en este poema «trágico».

Erato, Polimnia o Melpomene,¹⁵⁶
sin temor y con brío, 15 [f. C5v.]
bebiendo de las aguas de Hipocrene,¹⁵⁷
resonará mi lira
que, sin su excelso numen, todo expira.¹⁵⁸

4. A el coro de las nueve
auxilio pido en este triste canto, 20
que, si su voz me mueve
a seguir de Helicón el dulce encanto,
podré escribir ufano
con metro dulce y plectro soberano.

5. Un monte se levanta 25
que al cielo, a veces, con sus ramas toca,
tal que la vista encanta,
cerca de Tebas eminente roca,
el Gargafie llamado,
siempre en sangre de fieras anegado.¹⁵⁹ 30

¹⁵⁶ Nombre de cuatro de las musas: Clío, musa de la historia; Erato, musa de la poesía lírica; Polimnia, musa de la poesía sagrada y Melpómene, musa de la tragedia. En este caso, por exigencias de la rima, no acentuamos el nombre de la musa que da título a la obra.

¹⁵⁷ Manantial consagrado a las musas en la mitología griega.

¹⁵⁸ *numen*: «lo mismo que deidad. Se toma también por el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira» (*Aut.*). Regularmente se toma por el numen poético, por el dicho de Ovidio: «*Est Deus in nobis [...]*» (Ovidio, *Ars amandi*, III, v.549-550).

¹⁵⁹ *Cf.* «*mons erat infectus variarum caede ferarum*»: el monte estaba infecto de la matanza de varias fieras (Ovidio, *Metamorfosis*, III:143).

6. Girando paralelos,¹⁶⁰
el délfico planeta paseaba¹⁶¹
la mitad de los cielos
y, a sus luces, las sombras ahuyentaba,
cuando un joven gallardo 35
se halló en sus cumbres con aljaba y dardo.¹⁶²

7. Fatigando las fieras,¹⁶³ [f. C6r.]

¹⁶⁰Alusión astronómica. Juan Pérez de Moya, *Tratado de cosas de astronomía*, Alcalá: Juan Gracián, 1583, p. 22, menciona: «Paralelos son unos círculos que entre sí tienen igual distancia por todas partes, y que nunca concurren, los cuales mientras mas se llegaren a la equinoccial son mayores, y mientras mas se apartaren llegándose hacia los polos son menores, cada uno se divide en 360 partes [...], sirven para declarar las latitudes de los lugares».

¹⁶¹ Delfos era reverenciado en todo el mundo griego como el lugar del ónfalos o centro del universo, posesión del dios Apolo. El «délfico planeta» es perífrasis de Apolo, dios del sol. (*Vid.* Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1649, p. 167: «cuando el délfico planeta ponía menor fuerza en herir con sus rayos». (*Cf.* Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum Editorial, 2014, p. 234).

¹⁶² El *joven gallardo* (v. 35) parece aludir aquí a Acteón, representado con los atributos que caracterizan a la diosa Ártemis o Diana como diosa de la caza. No obstante, *aljaba y dardo* también son distintivos de Eros o Cupido, quien intentó alcanzar el favor de Diana lanzándole una flecha que ella esquivó.

¹⁶³ Sin dar punto de reposo a los animales a los que cazaba. *Cf.* «peinar el viento, fatigar la selva» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, v.8, en la ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 55) calco de la cláusula virgiliana «*venatu invigilant, pueri silvasque fatigant*» (*Eneida*, IX, 605) retenida por Sannazaro en su novela pastoril: «*va fatigando le vicine selve*» (*La Arcadia*, prosa V, en Jacopo Sannazaro, *La Arcadia*, Milán, Mursia, 1990, p. 97) y por Garcilaso en varios pasajes de sus églogas: «*andes a caza, el monte fatigando*» y «¿Qué boque o selva umbrosa/no fue de nuestra caza fatigada?» (Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, v. 17 y *Égloga II*, vv. 186-187:). Los referentes cinegéticos de este verso gongorino dieron lugar a algunas imitaciones posteriores como la de Vaca de Alfaro en este verso, o la de Cosme Gómez de Tejada en su *León prodigioso*

de diversos criados asistido,
rompiendo las esferas¹⁶⁴
con la aguda saeta y el ruido 40
de diferentes perros,
trepando riscos y saltando cerros.

8. Un valle junto estaba
de cipreses vestido y terebintos,
donde alegre cazaba 45
destrozando su furia laberintos,
por quebras y por riscos,
por grutas cavernosas y obeliscos.¹⁶⁵

9. Era el valle tan denso
que registrarlo casi pudo el día,¹⁶⁶ 50

(1636): «Salimos a fatigar la selva y peinar el viento, para cazar cansancio a costa de tantos tesoros»; la de Jerónimo de Porras en su octava XVI de la *Fábula de Céfalo y Pocris* en sus *Rimas Varias* (1639): «cazador que la selva fatigaba»; o la de Antonio Enríquez Gómez en canto I v.3 de la epopeya sacra titulada *Sansón nazareno*: «Fatigando un valle ameno».

¹⁶⁴ «Poético: el cielo» (*Aut.*).

¹⁶⁵ «Es pirámide hecha de una piedra como la pirámide es propiamente la que se compone de muchas» (*Cov.*). Se emplea aquí como sinónimo de peñasco. Utilizado por Calderón en *La vida es sueño*, I, v.741-745: «entre las peñas y riscos/desos montes, donde apenas/ la luz ha hallado camino,/por defenderle la entrada/sus rústicos obeliscos». También emplea este término Góngora en su *Soledad primera*, v.181: «rayó el verde obelisco de la choza». Sobre el empleo de esta palabra en el contexto gongorino, *vid.* Mercedes Blanco, «Obesliscos en Arcadia. Ascendencia y fortuna de un motivo gongorino», *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, pp. 427-261.

¹⁶⁶ Se emplea aquí del verbo «registrar» como sinónimo de «llevar el registro», es decir, inspeccionar, contabilizar y administrar. Este uso del término recuerda al que hace Góngora:

pues el calor inmenso
del sol aun sus cristales no bebía,¹⁶⁷
que las copadas ramas
resistían lo ardiente de sus llamas.

10. Viéndose fatigado, 55
este robusto cazador dispone,
¡oh, miserable hado,
que a las fuerzas humanas se anteponel,
dar treguas¹⁶⁸ a su pena
junto a una fuente que corrió serena. 60

[f. C6v.]

11. Viendo todas las redes
de sangre de las fieras salpicadas,
que, como otro Diomedes,¹⁶⁹

«registra el campo de su adarga breve» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 484). Complementa al verbo en este verso, el adverbio «casi» que adquiere, en este caso, el significado de «apenas».

¹⁶⁷ *cristales*: «se toma como metáfora poética del agua» (*Aut.*). El vocablo «cristal» pertenece al grupo de palabras empleadas por Góngora que, sin ser forzosamente cultismos o neologismos, «aparecen con tanta frecuencia que han llegado a ser como la firma de Góngora o, si se quiere, el emblema lingüístico de su poesía» (Cf. Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 89).

¹⁶⁸ Cf. «treguas al ejercicio sean robusto». (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 17). José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630, p. 26 dice que «con propiedad usa don Luis esta voz de las batallas [treguas] por ser la caza imagen ajustada de la guerra y ensayo heroico suyo». El descanso de la montería indicado por este vocablo aparece en otros autores áureos, tales como Vicente Espinel «Fatigado me tiene ya la caza:/ ya que se fue, pongamos por hoy treguas». («Égloga IV», vv. 121-122, en *Diversas rimas*, Málaga, Diputación de Málaga, 2002, p. 583).

¹⁶⁹ En la mitología griega, *Diomedes* es un héroe aqueo que tras su participación en la guerra de Troya volvió a Argos donde su mujer, Egialea, y su amante, Cometes, intentaron matarlo.

seguía de su muerte las pisadas,
ignorando su fuego, 65
mandó entregar los suyos al sosiego,

12. diciendo: «Basta, amigos,
que, aunque no hay resistencia que lo impida,
libre estoy de enemigos.
Dejad la caza y reparad la vida, 70
en tanto que descanso
a vista del cristal que brinda manso.¹⁷⁰

13. » Dejad la caza ahora,
dejad las redes de roturas llenas,
que, hasta ver otra Aurora 75
o del luciente Febo las melenas,
no quiero fatigarme,
ni en diversión tan noble ejercitarme».

14. Todos le obedecieron,
y al mancebo gallardo y animoso 80 [f. C7r]
discurriendo le vieron,¹⁷¹
bajel incierto, por lo más umbroso,¹⁷²

¹⁷⁰ *brinda*: 'se ofrece'.

¹⁷¹ *discurriendo*: «andar, caminar, correr por diversas partes o parajes» (Aut.).

¹⁷² *bajel incierto*: metáfora poética por la que se equipara a Acteón con un «bajel» calificado de «incierto» como catáfora de lo que va a sucederle. La relación de la Fortuna con el mar se remonta a la *Teogonía* de Hesíodo quien en el verso 360 nombra a la Fortuna como una de las numerosas hijas nacidas de la unión del Océano y Tetis. Sin embargo, el pesimismo del barroco invierte la idea de Fortuna y de diosa protectora de la navegación se convierte en productora de desastres. Así lo formula Saavedra Fajardo en la última de sus *Empresas políticas*, la 101, dedicada a

a lo hondo del valle,
por lo intricado aun no hallando calle.¹⁷³

15. Gargafie se llamaba 85
por lo profundo, obscuro y dilatado
y porque resonaba
el cristal por sus huecos encañado,¹⁷⁴
cuya fresca espesura
al joven le sirvió de sepultura. 90

16. Era este valle inculto¹⁷⁵
consagrado a los triunfos de Diana,
donde ofrecían culto,
como a deidad suprema y soberana,

la muerte del príncipe: «este bajel de la vida, fluctuante sobre las olas del mundo, solamente sosiega cuando toma tierra en las orillas de la muerte». Vid. José María González García, «Un barco en las tempestades de la Fortuna (de la Grecia clásica al barroco)», en Jorge Martínez Contreras, Aura Ponce de León, Luis Villoro (coord.), *El saber filosófico: Tópicos del saber filosófico*, México, Siglo XXI, 2007, pp.129-150.

¹⁷³ «Por semejanza se llaman dos hileras de árboles puestas a cordel como se suele hacer en las alamedas y jardines» (Aut.).

¹⁷⁴ *Encañado* se emplea con el sentido de «guiado por canales o caños», tal y como explica Covarrubias: «encañar el agua, llevarla por sus canales o caños; y la trabazón de unos con otros se llama encañado y encañadura» (Cov.). Sigue a Ovidio, *Metamorfosis*, III:157-161 en la descripción del valle: «*cuius in extremo est antrum nemorale recessu/ arte laboratum nulla: simulaverat artem/ ingenio natura suo; nam pumice vivo/ et levibus tofis nativum duxerat arcum; / fons sonat a dextra tenui perlucidus unda*»: «del cual en su extremo receso hay una caverna boscosa,/por arte ninguna labrada: había imitado al arte/con el ingenio la naturaleza suyo, pues, con pómez viva/y leves tobas, un nativo arco había trazado./Un manantial suena a diestra, por su tenue onda perlúcido [...]».

¹⁷⁵ *inculto*: «no cultivado» (Aut.). Este vocablo es un cultismo gongorino. Cf. «en la inculta región de aquellos riscos» (Luis de Góngora, *Soledad primera*, v. 320).

dríades y napeas, 95
como a luz inmortal de sus ideas.¹⁷⁶

17. En lo más escondido
de este bosque sombrío y apartado,
formó el cielo advertido
un oculto retiro dedicado 100
a la más bella ingrata
que trata brutos y a los hombres mata. [f. C7v.]

18. Sin artífice humano,
fue hecho este retiro peregrino¹⁷⁷
del más discreto Jano¹⁷⁸ 105
con más primor que escribo, y tan divino
que, según su belleza,
su fábrica estudió naturaleza.

19. A respeto provoca
el ánimo más fuerte y más gallardo, 110

¹⁷⁶ En la mitología griega, las *dríades* son las ninfas de los robles en particular y de los árboles en general, mientras que las *napeas* son las ninfas residentes en bosques, montañas, cañadas o valles. *Dríades y napeas* consagran culto a Diana como *lux immortal*, es decir, inspiración de sus acciones (*ideas*).

¹⁷⁷ «Por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto» (*Aut.*).

¹⁷⁸ Los romanos veían en Diana al doble de Jano. Así en las *Saturnales*, lib. 1, cap. 9, p.8, Macrobio menciona: «Nigido expuso que Apolo es Jano y Diana es Jana, una vez añadida la letra d, que a menudo se suma a la letra i por elegancia: *reditur, redhibetur, redintegratur*, etc.». (Cf. Ambrosio Macrobio Teodosio, *Saturnales*, trad. Juan Francisco Mesa Sanz, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 120).

porque su angosta boca,
en vez de juncias y oloroso nardo,
era de piedra esquiva
cuajada roca y firme piedra viva.¹⁷⁹

20. Un arco le adornaba 115
de gruesas tobas, que el cristal condensa,¹⁸⁰
y tan unido estaba
que, contra el tiempo y su tirana ofensa,
a la clave oportuna
de entibo le servía y de coluna.¹⁸¹ 120

21. A vista de esta cueva,
una agradable fuente murmuraba,
con tanta luz que eleva [f. C8r.]
la más perspicaz vista que llegaba
a mirar sus cristales, 125
desperdiciando perlas orientales.¹⁸²

22. A la derecha mano
resonaba cual cítara esta fuente,
cuyo eco más que humano

¹⁷⁹ *cuajada roca*: 'piedra condensada y dura'.

¹⁸⁰ *tobas*: «piedra esponjosa, blanda y de poco peso» (*Cov.*) que el agua (*crystal*) cuaja (*condensa*) al filtrarse por las rocas.

¹⁸¹ *clave*: «es un término de cantería que identifica la piedra que está en medio de un arco o bóveda» (*Aut.*). Así lo emplea Ambrosio de Morales en sus *Antigüedades de Córdoba*, f. 83: «sube sobre el arco otro pequeño con no más de cinco pies de claro por la clave». *Entibo*: 'puntal'.

¹⁸² O sea, que el resplandor de la fuente que se encuentra junto a la cueva de Diana es tal, que la vista «más perspicaz» rechazaría el de las «perlas orientales» y elevaría su vista por contemplarlo.

- entre el blando susurro del corriente, 130
 con acentos süaves
 al metro se ajustaba de las aves.
23. El margen dilatado
 de un estrado de grama se ceñía,¹⁸³
 formando, en lo enlazado, 135
 una vistosa alfombra y se tejía
 que, por partes no pocas,
 cancel formaba de diversas bocas.¹⁸⁴
24. En esta dulce fuente
 la diosa de la selva se alegraba, 140
 cuando, de Febo ardiente
 cansada, de cazar se retiraba,
 sirviendo estos raudales
 de bañar sus purísimos cristales.¹⁸⁵
25. Llegó un día a esta fuente 145 [f. C8v.]
 Diana con ardor, como solía,
 asistiendo a su oriente
 las ninfas de quien siempre se servía,
 luciendo a vista de ellas
 como el sol que deslumbra las estrellas. 150

¹⁸³ *estrado*: espacio femenino de las casas en el Siglo de Oro consistente en una tarima de madera forrada de telas con numerosos almohadones.

¹⁸⁴ La grama es tan frondosa que cierra (*cancel formaba*) las distintas entradas de la cueva (*bocas*).

¹⁸⁵ Con *purísimos cristales* se remite a la piel de Diana, caracterizada por ser nívea y diáfana.

26. Una aljaba traía
en la nieve animada de su mano,¹⁸⁶
con que briosa hería
a el jabalí cerdoso por el llano,¹⁸⁷
despojando de el viento 155
las aves en tan rápido elemento.

27. No eran flechas de oro,
que eran matantes de afilado acero,¹⁸⁸
tales que, a su decoro,
al gamo avasallaba más ligero, 160
y cuando disparaba

¹⁸⁶ *nieve*: «metafóricamente se llama la suma blancura de cualquier cosa. Usase frecuentemente en la poesía» (*Aut.*). Salcedo Coronel explica el uso de esta palabra en el verso 482 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora: «correr al mar la fugitiva nieve» con las siguientes palabras: «Llamó nieve a Galatea por la blancura y lo helado de su condición» (en *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado*, Madrid: Juan González, 1629, f. 115v.)

¹⁸⁷ El *jabalí cerdoso* y el ciervo son la ofrenda a Diana del exitoso cazador. Cf. «*Setosi caput hoc apri tibi, Delia, paruos/ et ramosa Micon uinacis cornua cerni.*» (Virgilio, *Bucolica*, égloga VII, vv. 29-30). Sin negar el antecedente virgiliano de este sintagma nominal, Joaquín Arce, «Sannazaro y la lengua poética castellana (De Garcilaso al siglo XVII)», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Univesidad de Oviedo, 1978, p.367-387, p. 374 lo pone en relación con la *Arcadia* de Sannazaro a partir de donde, según él, pasó a Garcilaso, Égloga II, vv.188-94: «Siempre con mano larga y abundosa, / con parte de la caza visitando / el sacro altar de nuestra santa diosa, / la colmilluda testa ora llevando / del puerco jabalí, cerdoso y fiero, / del peligro pasado razonando, / ora clavando del ciervo ligero / en algún sacro pino los ganchosos / cuernos...». También Herrera en su «Égloga venatoria», v. 2 repite «jabalí cerdoso y fiero» y literalmente lo reproducirá asimismo Pedro de Oña en su *Arauco domado* (1596). Por último, la simplificación «jabalí cerdoso» aparece en *La Austriada* (1584) de Juan Rufo, *La Galatea* (1585) de Cervantes, en las *Rimas* de Burguillos (1634) de Lope de Vega y en el romance de Góngora titulado «En la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo».

¹⁸⁸ *matantes*: ‘matadores’.

todas las once esferas asustaba.¹⁸⁹

28. Traía en su cabeza

diadema de laurel entretejida,

y en fe de su firmeza 165

una palma en la diestra siempre asida,¹⁹⁰

que su honor enriquece [f. D1r.]

y, como casta, en su beldad florece.

29. Un pedazo de cielo

servía a su persona en vez de manto, 170

tal que alumbraba al suelo

y su bordado parecía encanto,

y tan bien dibujado

¹⁸⁹ En la cosmovisión tolemaica se considera que la tierra es el centro inmóvil del Universo y alrededor de ella giraban las once esferas celestes y los astros. Juan Pérez de Montalbán, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, p. 56, realiza una detallada y erudita descripción de este sistema: «los cielos son once, según Schedel y algunos filósofos y astrólogos. En los siete primeros están los planetas: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. En el octavo están las estrellas fijas [...] Véase también en este cielo la Vía Láctea, que es como una cinta blanca que le ciñe todo, [...], y asimismo el Zodiaco, que es una senda de doce signos por donde el Sol anda los doce meses del año, deteniéndose un mes en cada uno [...] Los otros tres cielos, que son el cristalino, primer móvil y cielo empíreo, no se ven, porque como dice san Ambrosio no tienen estrellas; y así los unos como los otros, menos el empíreo, se mueven sobre dos ejes o polos, que el uno se llama Ártico y otro Antártico». (Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. 496-497).

¹⁹⁰ A partir del siglo V a.C. puede verse a Diana representada con una rama o una palma en lugar de con un arco (*Vid.* Miguel Ángel Elvira Barba, «Ártemis [Diana] sus significados e imágenes en la antigüedad», en *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex Ediciones, 2008, pp.185-189). La palma es símbolo de victoria y así se refleja en el *Tesoro* de Covarrubias: «palma es insignia de victoria y tómasse por la victoria y por el premio» (*Cov.*).

que eran vivas estrellas su bordado.

30. Una almilla de armiño 175

era prisión de su bríoso talle,

con tan curioso aliño

que apenas dudo que su igual se halle,

y era el matiz tan raro

que en él temió la vista hacer reparo. 180

31. Lo demás del ropaje

era de un ormesí tan peregrino,¹⁹¹

que su hermoso celaje

a el lince deslumbraba en su destino,¹⁹²

con que esta cazadora 185

era un bello trasunto de la Aurora.¹⁹³

32. Era su pie tan breve¹⁹⁴

que nadie por las huellas le alcanzaba,

[f. D1v.]

ni la vista se atreve

¹⁹¹ *ormesí*: tela fuerte de seda, muy tupida y prensada que hace visos o aguas.

¹⁹² *celaje* «se toma también por la misma luz» (*Aut.*), de ahí que deslumbrase al *lince*, «animal de aguda vista» (*Cov.*).

¹⁹³ Cf. «*nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in vultu visae sine veste Dianae*»: «el de las nubes ser suele, o de la purpúrea aurora, / tal fue en el rostro, vista sin vestido, de Diana». (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 184-185)

¹⁹⁴ Es frecuente en la poesía hispano-italiana de los siglos XVI y XVII la imagen antropomórfica del pie pequeño de la mujer. Como explica Francisco J. Sedeño en la introducción a su edición de Miguel de Barrios, *Flor de Apolo*, Kassel, Reichenberger, 2006, p. 40: «El tema del amor pierde trascendencia y la mujer es cantada en sus rasgos circunstanciales: [...] el pequeño pie de una dama, cargado de connotaciones erótico-sexuales; y el taparse y destaparse de una joven».

- a decir que en la tierra lo estampaba, 190
 porque en la paz o en guerra
 su cielo no ocupó algo de tierra.
33. Toda era tan hermosa,
 que ni Apeles ni Homero le pudieran
 dibujar a esta diosa 195
 el traje y compostura, aunque la vieran,
 sin que a sus bellos rayos
 no volviera en ceniza sus ensayos.
34. Deidad de aquellos montes¹⁹⁵
 le aclamaban las fuentes y las aves, 200
 y en cuanto en sus hermosos horizontes
 luce Hiperión,¹⁹⁶ con músicas suaves
 las vírgines más bellas
 con grave obsequio estaban a sus huellas.
35. De honestidad fue muro 205
 más valiente que el más fuerte guerrero,
 el semblante tan puro
 que avasalló a su luz todo lucero,
 las musas le asistieron
 y a sus fulgores todas se cedieron. 210 [f. D2r.]
36. Bosquejo fue de Belona,¹⁹⁷

¹⁹⁵ Eco del verso de la primera comedia que, con seguridad, es obra de Pedro Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder* (1623), II, v. 195: «por deidad de aquellos montes».

¹⁹⁶ Dios sol en la *Iliada* de Homero.

de su esfuerzo, su brío y de su gala,
siendo timbre y corona
de cuantas el honor tiene y regala;
mas, siguiendo el asunto, 215
dejemos la pintura, yendo al punto.

37. En tan triste fortuna,
a una le entregó el manto y a otra el dardo,
sin opinión alguna
de poderla seguir joven gallardo,¹⁹⁸ 220
a todas partes mira
y hacia los cristales se retira.

38. Tres de las más leales,
cada cual proseguía su ejercicio,
y todas liberales,¹⁹⁹ 225
rindiendo su humildad en sacrificio,
si una recibe el manto,
las dos la desnudaban entretanto.

39. Crócale, hija de Ismenis,²⁰⁰

¹⁹⁷ Diosa de la guerra, compañera o esposa de Marte en la mitología romana.

¹⁹⁸ *opinión*: 'sospecha'.

¹⁹⁹ *liberales*: 'generosas'.

²⁰⁰ *Crócale, hija de Ismenis*: error del poeta, Vaca de Alfaro, pues el nombre completo de la ninfa encargada de recoger el pelo a Diana es Crócale Ismenis. Según se lee en Ovidio, *Metamorfosis*, III, 169: «*Ismenis Crocale sparsos per colla capillos*», la cual se llamó así por ser hija del río Ismeneo. *Cf.*: «Crocale Ismenis: cuenta el poeta las compañeras de la diosa Diana que la estaban lavando sacando los nombres del oficio que hacían: Ismenis se llamó así por ser hija del río Ismeno» (*Las*

hizo un vistoso lazo de su pelo, 230
que era en la ciencia fénix, [f. D2v.]
recogió la madeja de su cielo
que suelto lo traía,
siendo cortina hermosa a tanto día.

40. Luego que se despoja, 235
arrójase al cristal, y el cristal frío,
mirando que se arroja,
suspendió su corriente, paró el brío,
y a su vista turbado,
de ver tanta beldad se quedó helado. 240

41. Pero como a sus ojos
en espejo más terso se miraba,
templando sus enojos,
en sus blandos murmurios la brindaba,²⁰¹
con que fue en tiempo breve, 245
a vista de Diana, agua y nieve.

42. Cinco hermosas doncellas
en bañar su belleza se ocupaban,
diré los nombres de ellas,
que por bellas a un tiempo le bañaban, 250
cuyo candor fue estraño,
que no necesitaban de este baño.

transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, Valladolid: por Diego Fernández de Córdoba, 1589 f. 70).

²⁰¹ *murmurios*: ‘murmullos’.

43. Nife era la primera [f. D3r.]
y Híale gozosa la segunda;
Ranis cual Primavera, 255
con Psecas, en quien la agua más abunda,
Fíale, siendo el vaso
que el cristal derramaba nada escaso.²⁰²

44. A Diana cercaron,
sirviendo de cancel a su belleza 260
cuantas ninfas se hallaron
a seguir su decoro y su grandeza,
con que se manifiesta
de las beldades ser la más honesta.

45. En urnas bien capaces 265
el líquido elemento recogían,
sirviendo de disfraces
a las brillantes luces que asistían,²⁰³
y el que más pudo verla
por brújula aun no pudo conocerla.²⁰⁴ 270

46. Y en tanto que Diana
mitigaba el ardor con que respira,

²⁰² Cf.: «*excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque/et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis*: «Recogen licor Néfele y Híale y Ránide,/y Psécade, y Fíale, y lo vierten en sus capaces urnas». (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 171-172)

²⁰³ *disfraces*: 'envolturas'. Viene del sentido de *disfrazar* como «encubrir, ocultar, disimular» (*Aut.*).

²⁰⁴ *verla por brújula*: «se usa para denotar que se mira desde un paraje por donde se ve o descubre poco» (*Aut.* s.v. «ver por brújula»).

en el agua que mana
templando de Titán la ardiente ira,²⁰⁵
Acteón indiscreto,²⁰⁶ 275 [f. D3v.]
del celebrado Cadmo infeliz nieto,

47. perdido discurría
el hondo bosque por camino incierto,
sin saber que seguía
de su temprana muerte el triste puerto, 280
llegó a la hermosa fuente,
de sus hados siguiendo la corriente.

48. Entró en las grutas cuando
ardía más el riguroso estío,²⁰⁷
y su verdor mirando, 285
causado de aquel líquido rocío,
y viendo los cabellos
que Venus vierte lágrimas por ellos.

49. Las ninfas que le vieron,

²⁰⁵ *Titán*: epíteto de Hiperión, dios del sol en la *Ilíada* de Homero.

²⁰⁶ Mientras otras versiones del mito culpabilizan a Acteón de curioso, como la de Mira de Amescua: «solo está el Príncipe curioso/ al natural sosiego con violencia» (*Fábula de Acteón y Diana*, XXIII, vv.3-4, en «Composiciones varias» de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, v. II, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XLII, 1951, p. 64); aquí la falta que se le atribuye no es la curiosidad sino la indiscreción.

²⁰⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, III: 175-176, fija la época del año en que ha transcurrido la escena en un caluroso día de verano, tras una jornada de intensa caza: «*Hic dea siluarum uenatu fessa solebat/ uirgineos artus liquido perfundere rore*»: «Aquí la diosa de las selvas, cansada de la caza,/ solía empapar sus miembros virginales en el húmedo líquido»

de vergüenza desnudas se afrentaron, 290
que solo estas pudieron
correrse de lo mismo que miraron.²⁰⁸
¡Oh, honestidad sagrada
a ti sola, Diana, dedicada!

50. Con gritos repentinos 295 [f. D4r.]
las esferas celestes penetraron,
y aquellos peregrinos
valles con sus gemidos ocuparon,
y fue el estruendo tanto
que el rüido se oyó, causando espanto. 300

51. Al punto la cercaron
y una encarnada tela entretejieron
con que atentas guardaron
la divina deidad que al cristal dieron,
siendo en las aguas frías 305
de majestad tan grande celosías.

52. Pero como esta diosa
en estatura a todas excedía,
y también por lo hermosa
su rostro y cuello allí se descubría, 310
Acteón pudo vella,
siguiendo lo funesto de su estrella.²⁰⁹

²⁰⁸ *correrse*: «avergonzarse» (*Aut.*).

²⁰⁹ La astrología adquiere una relevancia especial en el barroco por ser la ciencia capaz de conocer el hado o destino de las personas mediante el estudio de los «*signa ex caelo*». (*Vid.* Antonio

53. Luego que vio a Diana
entre las ondas de la clara esfera,
quedó cual nube ufana 315
que a los rayos de Febo reverbera,
en rosicler teñida [f. D4v.]
y en su belleza de veneno herida.

54. De rubor matizada
entre el candor que a su presencia asiste, 320
toda participada
de cuanto en su modestia se resiste,
y tanto ya se ardía
que en su propia hermosura se vestía.

55. Y aunque la aseguraban 325
las que en esta tragedia la asistían,²¹⁰
de suerte la enojaban
los impulsos que a Acteón conmovían,
que torciendo la vista
Belona quiso ser en la conquista. 330

56. Volvió llena de enojos,
iracunda, a buscar la aguda aljaba,
pero si con sus ojos
las vidas de las fieras despojaba,

Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos y Diputación Provincial de Alicante, 1984).

²¹⁰ *aseguraban*: las ninfas ‘resguardaban del posible daño’ a Diana.

no ha menester acero, 335
porque un rayo esgrimió en cada lucero.

57. Y viendo que su ofensa
Acteón intentaba ciego y loco²¹¹, [f. D5r.]
no hallando más defensa
que el cristal, por suplicio, aunque era poco, 340
al joven se lo arroja,
que hace flechas las aguas si se enoja.

58. Las olas vengativas
su rostro y su cabello rociaron,
trocando en llamas vivas 345
el frío natural que conservaron,
que en tal desasosiego
la agua de sus manos volvió en fuego.

59. Añadiendo a su furia:
«Detén tal crüeldad, fiero enemigo, 350
y de tan grave injuria
teme ya por instantes el castigo;
abate el arduo vuelo,
que ha de vengarme de esta afrenta el cielo.

²¹¹ Ovidio había insistido en la casualidad de la irrupción del cazador en el baño de Diana y no había atribuido a este ninguna reacción específica, más allá del estupor. Enrique Vaca sigue, por tanto, en su versión del mito a Higino, cit., CLXXX, quien culpa al protagonista de intentar forzar a la diosa: cf. «*Actaeon Aristaei et Autonoes filius pastor Dianam lauante[m] specularis est et esam uiolare uoluit*»: El pastor Acteón, hijo de Aristeo y de Autónoe, ve a Diana bañarse y quiso violarla (Higino, *Fábulas*, versión castellana por Santiago Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, p. 59).

60. »Y si pueden tus labios 355
referir que me has visto de esta suerte,
repite mis agravios
antes que llegue el trance de tu muerte,
y en elocuencia muda
di que me viste de cristal desnuda». 360 [f. D5v.]

61. Y sin más amenaza,
a Acteón le afrentaba su torpeza,²¹²
y entre el pelo que enlaza
la diadema mortal de su cabeza,
por ser de poco seso, 365
con varios ganchos de cansado peso.²¹³

62. En ciervo convertido
se halló en tiempo tan breve el desdichado;
viose todo perdido
de cerdosa madeja enmarañado,²¹⁴ 370
y el cutis que traía
de remendadas manchas se cubría.

63. En tan estrechos lazos

²¹² *torpeza*: «deshonestidad e impureza» (*Aut.*).

²¹³ En estos versos el empleo del hipérbaton dificulta la captación del sentido. Si ordenamos lógicamente los elementos de la frase hallaremos: «y por ser de poco seso,/ la diadema mortal de su cabeza/ entre el pelo enlaza/ con varios ganchos de cansado peso». Los «ganchos de cansado peso» se refieren, lógicamente, a los cuernos que le brotaron a Acteón en su cabeza como primer síntoma de su conversión en ciervo.

²¹⁴ *cerdosa madeja*: conjunto de cerdas, es decir, «pelos largos de crines» (*Com.*).

sacudía furioso las orejas,
y lleno de embarazos 375
aun no tuvo lugar para las quejas,
que en trance tan acerbo,
siendo hombre racional, se halló ciervo.

64. A los pies y las manos
con pena inexorable se miraba, 380
y en los fértiles llanos [f. D6r.]
que eran también de bruto averiguaba,²¹⁵
que su poca modestia
de hombre le enajenó y le hizo bestia.

65. Exhaló de su aliento 385
la diosa un iracundo torbellino
de tan airado viento,
que al desdichado, sin hallar camino,
hizo con gran violencia,
desesperado huir de su presencia. 390

66. Huyó con veloz curso,
su ligereza y pasos admirando,
y en su mismo discurso
tan impensada forma lamentando,
se miró en una fuente 395
donde vido las puntas de su frente.²¹⁶

²¹⁵ *fértiles llanos*: calco del v. 5 del soneto que Góngora dedica «A Córdoba»: «¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas!».

67. Quería lamentarse
de la transformación que le infamaba,
pero para quejarse
la voz articulada le faltaba, 400
y así en mudos gemidos
el dolor explicaron los sentidos.

68. Estas las voces fueron [f. D6v.]
que de tan triste suerte le informaron,
lágrimas no corrieron 405
que aun en tan grave pena le faltaron,
que el que sus males llora
del penoso accidente se mejora.

69. Viose en aquella forma,
y porque duplicase el sentimiento, 410
si en bruto le transforma,
no perdió en tal dolor su entendimiento,
porque, si lo perdiera,
el castigo presente no sintiera.

70. Pensativo y dudoso 415
en tan infausto trance se hallaba,
y de sí receloso
nada con la razón determinaba,

²¹⁶ *Vido* es una forma arcaica del pretérito perfecto simple del verbo *ver*. El complemento de este verbo, *las puntas de su frente*, se refiere a los cuernos de ciervo que ya le habían crecido a Acteón en la frente.

y entre sí discurría
si a sus palacios regios volvería; 420

71. o sí, en la selva umbrosa
viviría entre brutos desterrado.
¡Oh, estrella rigorosa,
oh, joven triste, amante desdichado,
que el riesgo no miraste 425 [f. D7r.]
y con peligros tales encontraste!

72. Porque cuando el mancebo
pretendió descansar de fuego tanto,
por guardarse de Febo,
oyó de Nife el más sonoro canto, 430
a cuyos dulces ecos
bajó a los valles y pasó sus huecos.

73. Si a esta ninfa no oyera,
el joven transformado no quedara,
ni a ver beldades fuera 435
con tanto riesgo en esta fuente clara,
porque el humano canto
dulce es veneno y de mortal encanto.

74. Hasta aquí lo disculpa
la política humana en este caso, 440
mas fue su mayor culpa
que al ver la diosa en tan honesto paso,

no dejara el distrito,²¹⁷
con que no se disculpa del delito.

75. Lo que decencia fuera, 445
Diana con piedad le perdonara, [f. D7v.]
si al verla no quisiera
examinar lo hermoso de su cara,
y así murió afligido
a manos de castigo nunca oído. 450

76. Hacíale cobarde
el temor de la muerte rigurosa,
y en los incendios que arde
volverse le era acción muy vergonzosa,
y estando de esta suerte 455
ni busca vida ni previene muerte.

77. En las selvas temía
ser blanco de las flechas penetrantes,
dar la vida podría
herido de las puntas de diamantes. 460
¡Quién vio horror más terrible,
hallar a cada paso un imposible!

78. El volverse a su casa
era infamia total de su corona,
y en sí mismo se abrasaba 465

²¹⁷ O sea, el espacio de terreno que se encontraba bajo el dominio de Diana, por estar consagrado a ella.

creyendo que ya el orbe la pregona,
y Diana más fiera
de su presencia hizo que huyera.

[f. D8r.]

79. Muy ligero corría
huyendo por los bosques más espesos, 470
su gente le seguía
y, envistiendo todos sus sabuesos,²¹⁸
como ciervo le vieron,
ciegos a su señor desconocieron.

80. Él, corriendo y dudando, 475
de su suerte a los hados se quejaba,
temiendo y recelando
el impensado daño que miraba,
y en tan mortal asedio,
triste desesperaba del remedio. 480

81. Melampo fue el primero,²¹⁹
colérico y voraz, que le hizo presa,
tan horrible y tan fiero
que bastó para fin de tal empresa.

²¹⁸ En las siguientes estrofas se dan cita los nombres de los perros de Acteón. Todos, salvo el de Ciprijo, son los que menciona Ovidio. Todos los nombres de los perros de Acteón son griegos y alusivos a la caza o particulares del cuerpo o del carácter y empleos de los mismo». Sobre los diferentes nombres de los perros y los autores que los mencionan *vid.* Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2011, pp. 184-185. Para traducir el nombre de los perros seguimos a Natalis Comes, *Mythologiae* (Venecia, 1567), lib. 6, cap. 24.

²¹⁹ *Melampo*: «el que tiene las patas negras». *Cf.*: «[...] *primique Melampus*»: «Melampo el primero». (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 206).

Denegrado era y feo, 485
que parecía parto de Leteo.²²⁰

82. El sagaz Icnobates,²²¹
astuto siempre para dar la muestra
en tan fieros combates, [f. D8v.]
a los demás convoca a la palestra, 490
que era, si el otro fiero,
astuto en el cazar cuanto ligero.

83. En la espartana tierra
Melampo se crió, rayo en la furia,
entre la cruda guerra, 495
que es de los brutos repetida injuria;
y Icnobates fogoso,
de Gnoso, en Creta, can impetüoso.²²²

84. Cuando la seña oyeron
alanos y sabuesos se llegaron, 500
con rabia acometieron,
y en ligereza al viento se igualaron,

²²⁰ *que parecía parto de Leteo*: «poético. Lo que pertenece al río Lete o Leteo y participa de alguna de las calidades que le atribuye la mitología». (*Aut.*). Así lo emplea también Luis de Góngora, «Negro el cabello, imitador undoso/ de las oscuras aguas del Leteo» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 57).

²²¹ *Icnóbates*: «que persigue por las huellas». Cf.: «[...] *Ichnobatesque sagax*»: «Icnóbates el sagaz». (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 207).

²²² *Cnosos* o *Gnosos*: fue la ciudad más importante de la civilización minoica, aparecida en Creta entre los años 3000 y 1400 a. C. Ovidio, menciona la procedencia de Icnóbates en Cnosos: «*Cnosius Ichnobates*, [...]»: «Icnóbates de Cnosio». (*Metamorfosis*, III: 208).

animales sangrientos
que apostaban carrera con los vientos.²²³

85. Tres con agudos dientes, 505
indómitos de Arcadia naturales,
embistieron valientes
atajando los montes desiguales,²²⁴
que eran sus ejercicios
arrojarse a profundos precipicios. 510

86. Pánfago se llamaba [f. E1r.]
(que significa ser voraz en griego),²²⁵
el que primero entraba
de estos tres, vomitando etnas de fuego,²²⁶
Dorceo fue el segundo,²²⁷ 515
ligera cabra fuerte y iracundo.

87. Oríbaso, el tercero,²²⁸
valiente acometió y determinado,
que era en la caza fiero
y era en hacer las presas acertado, 520

²²³ Eco del comienzo de *La vida es sueño* (1635) de Calderón, vv.1-2: «Hipogrifo violento/ que corriste parejas con el viento».

²²⁴ «escarpados».

²²⁵ *Pánfago*: «que todo lo come».

²²⁶ *etnas*: «lo que está muy encendido y ardiente y como echando llamas. Díjose así a semejanza del monte Etna, que está en el reino e isla de Sicilia y arroja continuamente fuego. Es voz muy frecuente en la poesía». (*Aut.*).

²²⁷ *Dorceo*: «perspicaz».

²²⁸ *Oríbaso*: «montaraz».

pues ninguna dejaba
hasta que de el vivir le despojaba.

88. Nebrófono valiente,²²⁹
que con su voz los ciervos engañaba,
embistió diligente, 525
que aun hasta de sus grutas los sacaba,
siendo diestro reclamo
que suspendía al más ligero gamo.

89. Alto, membrudo y fuerte,
Teron, cuya crueldad jamás fue vista,²³⁰ 530
solicitó su muerte,
y Lélape también le siguió lista,
perra tumultuosa,²³¹ [f. E1v.]
voceadora, brava y codiciosa.

90. Pterelas, que llevaba 535
en sus ligeros pies veloces plumas²³²,
furiosa le alcanzaba,
entre su sangre naufragando espumas,²³³
y Agre le seguía

²²⁹ *Nebrófono*: «que mata los cervatillos».

²³⁰ *Teron*: «fiera».

²³¹ *Lélape*: «huracán». Vaca caracteriza a esta perra por ser *tumultuosa*, es decir, ‘alborotadora’.

²³² *Pterelas*: «alado». De ahí que Vaca diga de este animal que llevaba «en sus ligeros pies veloces plumas» siguiendo a Ovidio: «*et pedibus Pterelas* [...]»: «y por sus pies Pterelas». (*Metamorfosis*, III: 212).

²³³ En la sangre de Acteón se sumergía (*naufragando*) la saliva (*espumas*) de Pterelas mientras lo devoraba.

que la presa a su olfato no perdía²³⁴. 540

91. Entre todos Hileo,²³⁵
halagüeño, sagaz, manso y propicio,
viéndole a su deseo,
con mansedumbre – que este era su vicio –
mil círculos formaba, 545
con que al triste Acteón desalentaba.

92. En su sangre bañado
de un jabalí escapó, con cuya herida
le dejó maltratado
en los tristes afanes de la vida, 550
y al paso que lo agravía
jamás disimuló su voraz rabia.

93. Nape, por lo atrevida,
como hija de lobo, se cebaba²³⁶ [f. E2r.]
en la infelice vida, 555
perra que por las selvas se emboscaba,
emprendiendo ligera,
ser destrozo común de toda fiera.

94. Pémenis enojada,²³⁷

²³⁴ *Agre*: «el que busca». Ovidio dice: «[...] *et naribus utilis Agre*»: «y por sus narices útiles Agre». (*Metamorfosis*, III: 213).

²³⁵ *Hileo*: «selvático».

²³⁶ *Nape*: «que vaga por los desfiladeros». El autor sigue aquí a Ovidio: «*deque lupo concepta Nape* [...]»: «y de un lobo concebida Nape [...]». (*Metamorfosis*, III: 214).

²³⁷ *Pénemis*: «perra de los pastores».

en la carrera desatada y fuerte, 560
también le embiste airada,
con dos hijuelos, con quien sangre vierte;
le acompañaba Harpía²³⁸
que garfio del ganado parecía.

95. Ladón que, con estruendo, 565
rayo de Sicíonia fue en lo airado,²³⁹
con belicoso estruendo,
de vientre enjuto, de ancas afilado,
iba en esta cuadrilla,
perro que en el asirse era ladilla. 570

96. Dromas, que al centro frío²⁴⁰
impetüoso y ciego se arrojaba
para rendir su brío,
por la selva parece que nadaba
en la sangre vertida, 575
que inundaba las selvas repartida.

[f. E2v.]

97. Cánaque con estruendo²⁴¹
el rastro busca, y con ruido extraño
solicita tremendo

²³⁸ *Harpía*: «rapaz». Cf.: «*poemenis et natis comitata Harpyia duobus Pémenis*»: «Pémenis, y de sus nacidos escoltada Harpía dos». (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 215).

²³⁹ *Ladon*: «semejante a un cervatillo». *Sicíonia*: Antigua ciudad griega de Sición, situada al norte del Peloponeso, entre Corinto y Acaya. Cf. «[...] *Sicyonius ilia Ladon*»: «el sicionio Ladón» (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 216).

²⁴⁰ *Dromas*: «corredor».

²⁴¹ *Cánaque*: «ruidosa»

el fin más infeliz de tanto daño; 580
iba talando troncos
tras el ruido de los ecos ronc.

98. Esticte, que inclinado²⁴²
era a teñir de sangre la campaña,
de manchas adornado, 585
iba corriendo toda la montaña,
y Tigre por lo fiero,²⁴³
hijo de Hircania, tigre fue ligero.²⁴⁴

99. Alce, perro brioso²⁴⁵
de afable aspecto y de continuo halago, 590
excediendo en lo hermoso
a la cuadrilla de tan fiero estrago,
con Asbolo se mueve
y Leucón, uno sombra y otro nieve.²⁴⁶

100. Y Lacón no cesaba²⁴⁷ 595
de clamar e inquietar valles y grutas,
y Aelo, que respiraba²⁴⁸ [f. E3r.]

²⁴² *Esticte*: «moteada».

²⁴³ *Tigre*: «fiera».

²⁴⁴ *Hircania*: región del Asia histórica entre el mar Caspio en el norte y la cordillera de Elburz en el sur y el oeste. Hircania era la «tierra de lobos». En la literatura latina, Hircania está muy asociada con los tigres, muy abundantes en la región durante la antigüedad clásica.

²⁴⁵ *Alce*: «robusta».

²⁴⁶ *Ásbolo*: «del color del hollín»; *Leucón*: «blanco». Cf.: «*et niveis Leucon et villis Asbolos atris*»: y de níveos *Leucón*, y de vellos *Ásbolo* negros». (Ovidio. *Metamorfosis*, III: 218).

²⁴⁷ *Lacón*: «el que resuena con un mugido».

fuego voraz contra las fieras brutas,
corriendo tan violentos
que eran dos desatados elementos. 600

101. Llegó Too espacioso²⁴⁹
para hacer la presa más segura,
en el curso engañoso;²⁵⁰
llegó Licisca a darle muerte dura,²⁵¹
los dientes rechinando, 605
y aun a su hermano Ciprio estimulando.²⁵²

102. Hárpalo, con sus garras²⁵³
ligera onza si de negra frente,
por riscos y pizarras
llevando buena estrella, tan valiente 610
se mostraba con ella
que en la caza tenía buena estrella.

103. Entre estos Melaneo,²⁵⁴
de Acteón dibujaba la tristeza,
negro, funesto y feo, 615
aunque no le faltó la ligereza;
iba con Lacne esquiva,²⁵⁵

²⁴⁸ *Aelo*: «tempestuoso».

²⁴⁹ *Too*: «rápido».

²⁵⁰ *curso*: «dirección». (*Aut.*).

²⁵¹ *Licisca*: «lobita».

²⁵² *Ciprio*: «lujurioso».

²⁵³ *Hárpalo*: «rapaz».

²⁵⁴ *Melaneo*: «negro».

de bronco pelo y calidad lasciva.

104. Labro, siempre atrevido,²⁵⁶ [f. E3v.]

loco, desvergonzado y diligente, 620

seguía este rüido

con cólera tan fiera y vehemente

que, por donde pasaba,

los insensibles troncos destrozaba.

105. Agriodo era astuto,²⁵⁷ 625

las veredas a todos enseñaba,

y Hiláctor, que al fruto²⁵⁸

de su continuo afán siempre aspiraba,

daba tan fieras voces

que turbaba los brutos más veloces. 630

106. Estos tres referidos

eran hijos famosos de Dicteo

y de Lacne nacidos;²⁵⁹

llamado pescador en el Alfeo,

perro que se arrojaba 635

al más rápido río si importaba.²⁶⁰

²⁵⁵ *Lacne*: «velluda».

²⁵⁶ *Labro*: «rápido».

²⁵⁷ *Agriodo*: «adecuado para los caminos salvajes».

²⁵⁸ *Hilactor*: «aullador».

²⁵⁹ *Cf.*: «*et patre Dictaeo, sed matre Laconide nati*»: «y de padre Dicteo pero de madre lacónide nacidos»(Ovidio, *Metamorfosis*, III: 223).

107. Esta indómita turba,
subiendo a escollos y encumbrados riscos
todo su aliento turba,
y como venenosos basiliscos, 640
ansiosos de apresarle, [f. E4r.]
se despeñaban ya por alcanzarle.

108. Por caminos inciertos
y peñas sin entrada ni salida
siguen sus desaciertos. 645
Huye Acteón, atájanle la huida,
y, osados y terribles,
vías le hacen tomar inaccesibles.

109. Huye de sus criados
y con rancos gemidos les decía: 650
«¡No acometáis, airados!»,
y articular acentos no podía,
queriendo en tal empeño
decir: «¿No conocéis a vuestro dueño?». ²⁶¹

110. Palabras le faltaban 655
y con gemidos se quejaba al cielo;²⁶²

²⁶⁰ En los tres últimos versos de esta estrofa se produce un hipérbaton que, al romperlo, resultaría: «perro que se arrojaba/ al más rápido río si importaba/ llamado pescador en el Alfeo». *Alfeo*: río del Peloponeso personificado en el dios del mismo nombre que lo gobierna.

²⁶¹ Cf.: «*Actaeon ego sum: dominum cognoscite vestrum!*»: «¡Acteón soy yo, conoced a vuestro dueño!» (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 230).

los canes voceaban,
no hallando en tal conflicto algún consuelo;
ya se hallaba cansado
viéndose crudamente fatigado. 660

111. Melanquetes le embiste,
negro en color, horrible en la fiereza, [f. E4v.]
y aunque más se resiste,
en la espalda le hirió con tal braveza,²⁶³
que sus dientes espesos²⁶⁴ 665
su carne taladraron y sus huesos.

112. Llega por otra parte
Teródamas, asombro de las fieras,
cual belicoso Marte,
y empleando sus muelas carniceras 670
duramente le hiere,
porque hace de las fieras cuanto quiere.

113. Oresítropo luego
sobre los gruesos lomos se le asía;
voraz cual suele el fuego, 675
empleó su crueldad con osadía,
dejándolo rendido
y de su ímpetu fiero mal herido.

²⁶²Cf.: «*verba animo desunt; resonat latratibus aether*»: «palabras a su ánimo faltan: resuena de ladridos el éter» (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 231).

²⁶³Cf.: «*prima Melanchaetes in tergo vulnera fecit*»: «las primeras heridas Melanquetes en su espalda hizo» (Ovidio, *Metamorfosis*, III: 232).

²⁶⁴‘Numerosos’, ‘abundantes’.

114. De suerte se cebaron
que mil heridas en su cuerpo hicieron, 680
y tanto le acosaron
que por un precipicio le siguieron
y al fin de un monte estrecho
todos le cercan con sangriento pecho.²⁶⁵ [f. E5r.]

115. Tantas heridas fueron 685
las que le dieron con rigor hircano,²⁶⁶
que su cuerpo pusieron
lleno de bocas, todo tan insano,
que el aliento faltaba
y, con tantas, apenas respiraba.²⁶⁷ 690

116. Y en trance tan acerbo,
las quejas que este triste despedía
quejidos son de ciervo,
que solo la razón de hombre tenía
para sentir en vano 695
el dolor repetido e inhumano.

117. Acosado y rendido,
por señas pretendía, en tal discordia,
viéndose ya vencido,
a los suyos pedir misericordia, 700
viendo que en sus destierros

²⁶⁵ *sangriengo*: en este caso, «lo inclinado a rigor». (*Aut.*)

²⁶⁶ Violencia de Hircania, «tierra de lobos», es decir, violencia feroz.

²⁶⁷ Hay un juego conceptista con la expresión: ‘respirar por la boca de una herida’.

no halla piedad aun en sus mismos perros.

118. Los diestros cazadores,
de su dueño las penas ignorando,
avivan los furores 705 [f. E5v.]
al escuadrón rabioso voceando,
y embistiendo de nuevo,
la sangre de sus bocas era el cebo.

119. Los suyos esperaban
que llegase Acteón, su amado dueño, 710
que en tal caso ignoraban
de su transformación el justo empeño.²⁶⁸
¡Oh, joven desdichado,
a manos de los tuyos acabado!

120. Ellos vuelven los ojos 715
a buscar a su príncipe infelice
y él, en tantos enojos,
decir su pena quiere y no la dice,
que aunque decirla quiere,
muere sin explicar que Acteón muere. 720

121. Juzgan estar ausente
de los suyos Acteón, no conocido,
mas, ¡ay, que está presente,
de tantos que le cercan oprimido,
y en penas tan fatales 725

²⁶⁸ *empeño*: tiene aquí el valor de ‘motivo’.

el fin último espera de sus males!

122. De canes rodeado [f. E6r.]
en tal transformación, sin esperanza
ya muere castigado,
y cada cual a su destrozo avanza 730
su furia, y con enojo
de sus voraces bocas fue despojo.

123. Esta muerte inhumana
Diana permitió severa y fuerte,
y aunque no fue tirana, 735
por no saber de amor, le dio la muerte,
que si de amor supiera,
el verla, de lisonja le sirviera.

124. Si una deidad mentida²⁶⁹
ejecuta castigo tan severo, 740
privando de la vida
el brazo que rigió el mejor acero,
¿qué hombre humano se mueve
y a ofender la deidad de un dios se atreve?

125. Quien busca la torpeza,²⁷⁰ 745
si el amor que es lascivo monstruos cría,
y mancha la pureza

²⁶⁹ La expresión *deidad mentida* es muy frecuente en los sermones y tratados religiosos del Siglo de Oro para aludir a los dioses de la mitología griega o latina.

²⁷⁰ «Vale asimismo deshonestidad e impureza». (*Aut.*).

del alma, que por Dios se rige y guía
tema, si no ser ciervo,
ser del abismo y sus ministros siervo.

[f. E6v.]

750

126. Pluma, abate tu vuelo,
que si a la honestidad constante atiendes,
bosquejando mi celo,²⁷¹
en el discurso breve que así emprendes,
te verás colocada,
y en el castalio coro festejada.

755

127. Y si Mercurio a Apolo
la lira le entregó,²⁷² cuya armonía
del uno al otro polo
resonaba con dulce melodía,
si me la concediera,
con más alta energía la escribiera.

755

²⁷¹ 'Dando forma todavía confusa a mi intento'.

²⁷² Según la mitología, Mercurio es el inventor de la lira. Apolo, cuando la descubrió, quedó tan maravillado que le entregó los rebaños que previamente le había robado a Mercurio a cambio del instrumento, que pasó desde entonces a ser el atributo permanente del dios.

[f. E7r.]

Sonetos varios con otras poesías a diversos asuntos del doctor

D. Enrique Vaca de Alfaro

[f. E8r.]

*Domini ac semper mei observantissimi D. Francisci de Alfaro, parentis optimi
litterarum humanarum omnigenaeque eruditionis politionisque literaturae peritissimi*

Ad F. Epigramma

Gaudia magna mihi subeunt, charissime fili,

cum prolis Cadmi nobile miror opus:

nascentem musae te suscepere fovendum,

nascentem pannis composuere suis:

Pierides nectar dulce inmissere palato, 5

Pierides tenero sustinere sinu,

mox Salmantinum propinavere liquorem,

dum Salmantinus cultus aditur ager:

quem retinet concors gratissima turba sororum,

quem colit argutae natus Apollo lyrae. 10

Talibus immersus studiis per saecula vivas,

nominis et clari fama perennis eat:

vive ergo, ut possis medicos proferre labores,

quos dandos praelo scrinia tecta tenent.²⁷³

²⁷³ Traducción: Mi señor y siempre respetadísimo don Francisco de Alfaro, padre bueno, muy experto en letras humanas, en todo género de erudición y refinamiento literario. A su hijo. Epigrama. Una enorme alegría me da, queridísimo hijo, cuando veo con admiración tu noble

Ad F. Epigramma

*Gaudia magna mihi subeunt charissime fili,
cum prolis Cadmi nobile miror opus:
nascentem musae te suscepere fovendum,
nascentem pannis composuere suis:
Pierides nectar dulce inmissere palato, 5
Pierides tenero sustinuere sinu:
mox Salmantinum propinavere liquorem,
dum Salmantinus cultus aditur ager:
quem retinet concors gratissima turba sororum,
quem colit argutae natus Apollo Lyrae. 10
Talibus immersus studiis per saecula vivas,
nominis et clari fama perennis eat:
vive ergo ut possis medicos proferre labores,
quos dandos praelo scrinia tecta tenent.*

De don Baltasar de Artieda

[f. E8v.]

Décima al autor

Tu lira, Enrique, presuma,
pues la suave Melpomene

trabajo del linaje de Cadmo: al nacer tú, las musas te acogieron para favorecerte, al nacer te arreglaron con sus pañales: (5) las Piérides te insuflaron en el paladar el dulce néctar, las Piérides te tuvieron en su tierno regazo; luego te convidaron al salmantino licor mientras se incorpora el cultivado campo salmantino, al que retiene la armoniosa caterva de graciosísimas hermanas, (10) al que cultiva Apolo hijo de la melodiosa lira. Inmerso en tales estudios por siglos vivas y la fama de tu célebre nombre marche imperecedera. Vive, pues, para poder publicar tus trabajos médicos que unos guardados archivos mantienen para entregarlos a la imprenta.

en tu armonía previene
otra fama de tal pluma.
Su dulce canto, a la espuma 5
del cristalino elemento
hurta parlero ardimiento,²⁷⁴
diciendo la suspensión:
«Es la voz de tu canción
y de ella el instrumento». 10

[f. F1r.]

Soneto

A un ruiseñor

Garganta dulce de concetos puros,
ruiseñor, alegría de la selva,
canta, con que harás que nunca vuelva
a ver de mi ciudad los altos muros.
A tu voz, en los páramos seguros 5
del mundo, aunque alterado se revuelva,
haces que mi pesar más se resuelva
y alegre viva entre estos troncos duros.
Paraninfo parlero del aurora,²⁷⁵
ramillete animado, si a tu canto 10
se alegra Cintia y se suspende Flora,
viéndote tan pequeño es más mi encanto;
músico excelso: el que tu voz ignora,

²⁷⁴ El dulce canto de la lira (*su dulce canto*) toma (*hurta*) un ardor (*ardimiento*) locuaz (*parlero*) de la espuma del agua (*cristalino elemento*).

²⁷⁵ El ruiseñor es el «anunciador» (*paraninfo*) cantor (*parlero*) de la llegada del amanecer y, por tanto, del aurora.

tendrá la soledad por triste llanto.

Es imitación de Files, poeta lírico griego, tomo 2, p. 216: «*sic legitur ob graecorum characterum in opiani litteris latinis*».²⁷⁶

Peri aedonos

*O tan gar Aedon akroomenon blepe
meloonn tota agotoo exereugetai ktupois
agxistrophon gar ten boen diaplekei
kai gargasismos organoi keklasmenois,
eo tes en akme glukutroov mousorgias.* 5

*Kai makron an de pouten euphrainci xronon,
ei me tis auten ek taratoi fugxeoon.
O tan de gen abaton antropois idoi,
tan phtoggon aploun kai braxmun paraptuci
meloon kai rurmois ekdidas keita brephe,* 10

*ton puknon egkoptousa tou photoggov dromon
aeddonos de povtis ei phagoi kreas,
ageuston vnov ten phusin ergazetai,
tauten katasxoon, apbes ooptenai palin,
oixesetai gar en sige parautica,* 15
ton ek supes tanaton armosamene.

Id est:

*Aures Aedon commodantem sibi videns
eructat ore carminum dulces modos.*

²⁷⁶ Manuel Files (Éfeso, ca.1275-1345) es un poeta bizantino que escribió poemas sobre animales, basándose sobre todo en Elinao y Opiano, que fueron recogidos en su obra *De animalium proprietate*; el que aquí imita Vaca se titula «De Luscinia».

[f. F2r.]

Versatilem nam cantuum nectit sonum,
fractasque titillationes fabricat,
peritia artis singulari musices. 5

Quin et canentis perfrui dulcedine
longum datur, ni quis sonum interruperit.
At si relictam viderit terram viris,
haud allaborat cantuum melodiis.

Quin carminum rythmos docet prolem suam, 10
cursum retundens vocis irritabilem.
Quod si quis illius fruatur carnibus,
privat suavi se quietis munere.

Hanc auolare rursus in nemus sinas,
quicumque captam detines silentio, 15
*ne transigens vitam, necem sibi paret.*²⁷⁷

Y con suma elegancia y cultura y venustísima locución, Plinio, *Nat. Hist.*, lib. 10, cap. 29:

Lusciniss diebus, ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu antus, densante se frondium germine, non in novissimum digna miratu ave. Primum tanta vox tam parvo in corpusculo, tam pertinax spiritus. Deinde in una perfecta Musicae scientia modulatus aeditur sonus: et tunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, tunc distinguitur [f. F2v.] conciso, copulatur in torto, primititur revocato, infuscatur ex inopinato: interdum et se cum ipse murmurat: plenus, gravis, acutus, creber, extentus, ubi visum est vibrans, summus, medius, imus. Breviterque omnia tam parvulis, in faucibus, quae tot exquisitis tibiatarum tormentis ars hominum excogitavis: ut non sit dubium hanc suavitatem praemostratam efficaci auspicio, cum in ore Stesichori cecinit infantis. Ac nequis dubitet artis esse, plures singulis sunt cantus, et non iidem omnibus, sed sui cuique. Certant inter se, palamque animosa contentio est. Victa morte finit saepe vitam spiritu prius deficiente quam cantu, Meditantur aliae iuniores, versusque, quos imitentur

²⁷⁷ Manuel Files, *De animalium proprietate*, XVIII: «De Luscinia»

*accipiunt. Audit discipula intentione magna, et reddit, vicibusque reticent. Intelligitur emendatae correctio, et in docente quaedam repraehensio.*²⁷⁸

Y Eliano, lib. 12, *Variae historia*, cap. 20 de Luscinia dice: *Hesiodus testatur lusciniam solam ex omnibus navibus summum negligere, totamque in vigiliis versari.*²⁷⁹

[f. F3r.]

A la breve hermosura de la rosa, comparada con la vida humana.

²⁷⁸Cf.: «Los ruiseñores gorjean sin parar quince días seguidos con sus quince noches cuando se multiplican los retoños en el follaje, y es ave digna de admiración sin ir en ello en zaga a otras. Primero, en un cuerpecillo tan pequeño tiene una voz tan potente y un soplo tan duradero. Después, un perfecto conocimiento de la música: emite un sonido modulado, que ahora alarga sosteniendo el soplo, ahora varía con inflexiones, ahora divide haciendo pausas, liga con trinos, continúa tras detenerlo, apaga de pronto. A veces incluso murmura consigo mismo. Su voz es plena, grave, aguda, rápida, lenta. Cuando le parece, es de soprano, de tenor, de barítono, de bajo. Y dicho brevemente: hay en una garganta tan pequeña todo lo que el arte del hombre ha hallado con los numerosos y refinados mecanismos de las flautas, de manera que no cabe duda que se estaba pronosticando con un auspicio certero esta misma dulzura cuando un ruiseñor cantó posado en la boca de Estesícoro siendo niño. Y para que nadie dude de que estamos ante un arte, diré que cada uno tiene muchos cantes y estos no son los mismos para todos, sino que cada uno tiene los suyos propios. Compiten entre sí y ponen de manifiesto una apasionada rivalidad. El vencido a menudo muere y deja antes de respirar que de cantar. Otros más jóvenes ensayan y reciben las melodías que deben aprenderse. Escucha el discípulo con gran atención y repite, y callan alternativamente maestro y discípulo: cabe ver la rectificación del que ha sido corregido y una cierta reprimenda por parte del que enseña». (Plinio, *Historia natural*, X, 43: 81-83: «Los ruiseñores», en trad. E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A.M^a Moure Casas, L.A. Hernández Miguel, M^aL. Arribas Hernáez, Madrid, Gredos, 2003, libro X trad. por Luis Alfonso Hernández Miguel, p. 393-394).

²⁷⁹Cf.: «Hesíodo dice que el ruiseñor sobre todas las aves no se preocupa por el sueño, pero se despierta continuamente». (Claudio Eliano, *Varia historia*, XII, 20: 195, en *Historias curiosas*, introducción, traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete, Madrid, Gredos, 2006, p. 177).

Soneto

La reina de las flores es la rosa,
parto de la florida primavera,
a el olfato süave y lisonjera,
a la vista agradable cuanto hermosa.

Corona y timbre de la casta diosa 5
Minerva, si de Venus placentera,
de quien copia el pintor en nuestra esfera
y el poeta la imagen más preciosa.

Es epílogo breve de belleza,
su beldad entre espinas se renace 10
y guarda su honor con la aspereza,
porque ve cuán de presto se deshace
por ser caduca sombra su firmeza,
que nace y muere cuando apenas nace.

[f. F3v.]

Es imitación de Anacreonte:

ΡΟΔΟΝ Ω ΦΕΡΙΣΤΟΝ ΑΝΤΟΣ

ΡΟΔΟΝ ΕΑΡΟΣ ΜΕΑΕΜΕΑ

ΡΟΔΑ ΚΑΙ ΤΕΟΙΣΙ ΤΕΡΙΝΑ

Id est:

Rosa, honor, decusque florum,

rosa, cura, amorque veris,

*rosa, coelitum voluptas.*²⁸⁰

²⁸⁰ Cf.: «La tierna rosa es la reina/ de las flores, el cuidado de la genial primavera/ es de los dioses delicia» (Anacreonte, Oda V, vv. 6-8, en *Obras de Anacreonte traducidas del griego en verso castellano por D. Joseph y Bernabé Canga-Argüelles*, Madrid, Imprenta Sancha, 1795, p.62).

De Nemesiano, *Ecloga* 4:

[...] *Perdunt et germina flores,
perdit spina rosas, nec semper lilia candent,
nec logum tenet oa comas, nec populus umbras.*²⁸¹

De Teócrito *in Eidilio* 23: *Erastes*:

*Et rosa formosa est, sed tempore marcet et aret,
formosae et violae verni sub sydere solis,
sed cito conteritur flos, et nitor ille senescit.
Candida sunt etiam per amoenas lilia valles,
sed cito marcescunt, et quae modo candida nix est
tabescit moriturque brevi liquefacta sub aestu.*²⁸²

[f. F4r.]

De Camerario:

*Ecce rosis similes homines, quas tempore verno
una dies nasci vidit et una mori.
Aurora rosa florens heu vespere sero,
non rosa quaerenti, sed rubus asper erit,
ut rosa mane viget, tamen et mox vespere languet,
sic modo, qui fuimus, cras levis umbra sumus.*²⁸³

²⁸¹ Cf.: «[...] también pierden los prados sus flores,/ pierde el espino sus rosas, no siempre las azucenas blanquean/ no mucho tiempo tiene la uva sus hojas, ni el álamo sombras». (Nemesiano, *Égloga* IV, vv. 21-23, en A. J. Vaccaro, *Canto y contrapunto pastoril. De Virgilio a Nemesiano: estudio, versión y notas*, Buenos Aires, Columbia, 1974, p. 72).

²⁸² Cf.: «bella es la rosa,/ y el tiempo la deshace y la viola;/ En primavera es bella, y luego acaba,/ y cándido es el lirio, y se marchita/a su caer, y cándida la nieve,/ y después de cuajada se deshace». (Teócrito, *Idilio* 23: «Erastés», vv. 43-48, en David Castro de Castro, *La traducción latina de los Idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p.110).

Y de Ausonio, *Eidilio* 14:

*Quam longa una dies, aetas tam longa rosarum
quas pubescentes iuncta senecta premit.*²⁸⁴

Pintase la variedad de la fortuna, según Ausonio, p. 43, Epig. 21: *De varietate fortunae e Graeco.*

*Thesauro invento, qui limina mortis inibat,
liquit ovans laqueum, quo periturus erat.
At qui, quod terrae abdiderat, non reperit, aurum:
quem laqueum invenit, nexuit: et periit.*

[f. F4v.]

Soneto²⁸⁵

De la fuerza del hado compelido,

²⁸³ Joachim Camerario (1534-1598) es autor de este epigrama dedicado a la rosa, *vid.* su obra *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una collecta* (1590). También hace referencia a este poema Salcedo Coronel en el *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora*, p. 74.

²⁸⁴ Cf.: «Cuanto dura un día, tanto dura la vida de las rosas;/a ellas, en plena adolescencia, la vejez, tan unida, las oprime». (Ausonio, Idilio 14, vv. 43-44, en *Obras*, traducción, introducción y notas de Antonio Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1990, p. 89)

²⁸⁵ Este soneto es una de las traducciones castellanas del epigrama 21 de Ausonio que lo antecede. Vaca de Alfaro realiza una versión del mismo con poca destreza, según juzga Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902, vol. 1, p. 168, donde comenta lo siguiente del mismo: «El epigrama de Ausonio está mal entendido en esta pésima versión. El poeta latino habla de dos personas distintas: el que iba a ahorcarse y encontró el tesoro y el que había escondido el tesoro y se ahorcó desesperado por no encontrarle. Toda la gracia del epigrama consiste en este contraste. ¿Dónde tendría los ojos el Dr. Vaca de Alfaro? Si su cirugía valía lo que sus humanidades, ¡infelices de sus clientes!».

de la varia fortuna despreciado,
Lisio un lazo forjó (¡qué infeliz hado!)
triste, desesperado y oprimido.

Y al quererlo apretar, miró advertido, 5
si es que puede advertir un desdichado,
que mostraba la tierra recatado
un tesoro a los hombres escondido.

Trabajó por hallarle, imaginando
no volver más al lazo duro y fuerte, 10
y yendo el duro centro penetrando,
el oro no alcanzó, con que a su muerte
se arrojó, de su bien desesperando,
cuando esperaba mejorar su suerte .²⁸⁶

[f. E5r.]

A un gotoso que decía mal de la medida²⁸⁷ de los versos: es de Claudiano,
Epigrammate in Podagrum, p. 322.

*Quae tibi cum pedibus ratio? quid carmina culpas?
Scandere, qui nescis versiculos laceras?
Clandicat hic versus, haec, inquit, syllaba nutat,
atque nihil prorsus stare putat, prodager .*²⁸⁸

²⁸⁶ En BNE, al pie de este soneto, se inserta una glosa manuscrita en latín que dice: «*Non potest haec versio/illo modo sustineri, quip-/pe quae mente(m) n(on) assequit(ur), imo corrumpit*». Traducción: ‘no puede mantenerse esta versión de aquella manera, puesto que no sigue la idea del poeta, es más, la tergiversa’.

²⁸⁷ *mesura*: ‘medida’.

²⁸⁸ Cf.: «*In podagricum qui carmina sua non satre dicebat*» (Claudiano, *Carmina minora*, 13, vv.1-4.).

Décima²⁸⁹

Quéjate de tu dolor
y tus tormentos diversos,
y de los pies de los versos
no te hagas murmurador.
Si el ver tus pies te da horror, 5
no murmures descortés,
pero si los tuyos ves
de dos mil achaques llenos,
mal te parecerán buenos
por tener tan malos pies. 10

A el anfiteatro del César²⁹⁰, según describe sus alabanzas Marcial, lib. I de sus *Epigrammas*: «*Barbara pyramidum sileat miracula Memphis*».²⁹¹

Soneto

[f. E5v.]

²⁸⁹ Menéndez Pelayo recoge esta décima en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, cit., p. 257

²⁹⁰ Este soneto está dedicado al «anfiteatro Flavio», comenzado por el emperador Vespesiano y acabado e inaugurado por su hijo Tito en el año 80, al que luego se llamó «Coliseo».

²⁹¹ El libro I de los epigramas de Marcial, en atención al contenido, se designa como *Liber Spectaculorum*. Este libro fue publicado con ocasión de las fiestas magníficas que se celebraron para inaugurar el anfiteatro Flavio y de las 32 piezas que lo componen, 27 van dedicadas a los juegos ofrecidos por Tito en el año 80 y 5 responden a los juegos de Domiciano del año 84 o 85 y fueron añadidas después. Por tanto, la cita aquí recogida pertenece a: Marcial, «No mencione la bárbara Menfis las maravillas de sus pirámides». (*Epigramas, Libro de los espectáculos*, I, 1:1, en introducción de Rosario Moreno Soldevilla, texto latino preparado por Juan Fernández Soldevilla, traducción de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, p.76). Vaca traduce en este soneto el epigrama completo de Marcial, del cual solo cita este primer verso.

De la bárbara Menfis celebrada
 sus pirámides callen las edades,
 y el templo de la luz de las deidades
 (Diana, vana sombra aunque adorada)
 disimule su pompa continuada, 5
 acábense sus vanas majestades.
 Caria olvide gigantes vanidades
 en altos mausoleos abreviada,²⁹²
 que como en aire vago se fundaron,
 los de Caria jamás permanecieron 10
 y todas sus grandezas se acabaron.
 Sí: porque al César todas se rindieron,
 cuando a su anfiteatro eternizaron
 las obras que a su vista se perdieron.

[f. E6r.]

A Narciso, símbolo de la soberbia y del amor propio, según Alciato, Emblema 63: «De Narciso».²⁹³

*Quod nimium tua forma tibi Narcisse placebat,
 in florem et noti est versa stuporis olus.*

²⁹² Cf.: «los carios cesen de ensalzar con elogios inmoderados hasta los mismo cielos el mausoleo colgado en el aire vacío». (Marcial, *Epigramas*, I, 1:, I:3-5, en cit., p. 76). Vaca, siguiendo este texto, alude, igualmente al mausoleo de Caria, una de las siete maravillas del mundo junto con el «anfiteatro Flavio». Artemisa, esposa de Mausolo, rey de Caria, mandó erigir un monumento funerario en honor a su esposo tras su muerte. Este se llamó Mausoleo de Halicarnaso. Las dimensiones y el esplendor de esta construcción fueron tales que pronto ganó gran fama, motivo por el que, desde entonces, el nombre de Mausoleo ha sido aplicado a monumetos fúnebres levantados en honor de un príncipe o personaje notable.

²⁹³ Andrea Alciato, *Emblemas* (1492-1550), Emblema 63: «De Narciso».

*Ingenii est marcor, cladesque Philantia doctos,
quae p̄essum plures datque deditque viros.
Qui veterum abiecta methodo, nova dogmata quaerunt,
nilque suas praeter tradere phantasias.*

Soneto

Dime, Narciso, que otro tiempo fuiste
el que tú, de ti mismo enamorado,
en el cristal, espejo no manchado,
diversas veces tu hermosura viste,
en qué la discreción, joven, consiste, 5
si tú, de tu locura al fin pagado,
ejemplo a los humanos has dejado
de que eras flor y la razón perdiste.

Mas ya conozco, joven ignorante,
que el despreciar los sabios fue tu muerte, 10
buscando novedades cada instante,
despreciando maestros de tal suerte, [f. E6v.]
que el cielo, por delirio semejante,
de hombre con vida, en nada te convierte.

Alusión a aquellos versos de Horacio donde alaba la vida solitaria, *Epodon* lib., oda 2: «*Beatus ille*».

Soneto

Tú, que te apartas de la pompa humana
siguiendo de las selvas el camino,
huyendo el opulento desatino

del que se pierde en mar o en tierra gana.

Tú, que huyes la rígida y tirana 5
asistencia de pleitos de continuo,
siendo en las soledades peregrino
galán de Flora, guésped de Diana.²⁹⁴

Allí, seguro del furor de Marte,
te brindan los cristales transparentes 10
y las aves con música sin arte.

Y al susurro veloz de sus corrientes,
no dejan de asistirte y festejarte
sin la objeción mordaz de los vivientes.

[f. E7r.]

Explicando la perfección de los peces que Fidias esculpó en un vaso
refiérela Marcial, lib. 3, epig. 26:²⁹⁵

*Artis Phidiacae Toreuma clarum
piscis aspicias: adde aquam, natabunt.*

Redondillas

Discreto, si la atención
te lleva la novedad,
admira la claridad
de este vaso, que es razón.
Verás los peces en él 5
tales, que si le llenaran
de agua, creo que nadaran

²⁹⁴ El v. 7 homenajea a las *Soledades* de Góngora.

²⁹⁵ Marcial, *Epigramas*, lib. 3, 35: vv. 1-2.

en tan estrecho bajel.

A una lagartija que Méntor, famoso platero, vació y relevó en el suelo de una taza de plata, que estaba tan al vivo que ponía miedo beber en ella, temiendo no derramase el veneno entre el licor saludable. *Timetur, quia venena spargit vera et haec veram imitatur ut illustrat Raderus in Com.*, p. 239.²⁹⁶ Marcial lo escribe: lib. 3, Epig. 31. Epig. 31, «*De lacerta caelata*», lib. 3: [f. E7v.]

*Inserta phialae Mentoris manu ducta
Lacerta vivit et timitur argentum.*²⁹⁷

Labró el famoso Mentor
un vaso, y su ciencia fija
esculpió una lagartija
entre su terso candor.

Y así, el que se hallaba ajeno 5
de su arte, cuando la vía,
a el verla en plata, temía
en su licor el veneno.

Con que el más atento y sabio,
luego que el vaso miraba, 10
de su vista se apartaba,
temiendo a el veneno el labio.

Advierta el que más se atreve

²⁹⁶ Matthaei Raderi de Societate Iesu, *Ad. M. Valeri Martialis epigrammaton libros omnes, plenis commentariis, nouo studio confectis, explicatos, emendatos, illustratos rerumque et verborum, lemmatum ítem, et communium locorum varijs et copiosis indicibus auctos, curae tertiae, plurimis locis meliores*, Ex typographeio Adami Sartorii, 1611, p. 239.

²⁹⁷ Cf.: «Cinzelado en una copa por el trazo de la mano de Mentor, hay un lagarto tan vivo que da miedo tocar la plata» (Marcial, *Epigramas*, V, 41:1-2, en cit., p.166).

a el brindis a cada paso,
si no ve lacerta en vaso,²⁹⁸ 15
no ver mosquitos, si bebe.

Traducción del Epig. 107, *In Cinnam*, de Marcial, lib. 3:

Esse nihil dicit, quicquid petis, improbe Cinna, [f.

E8r.]

si nil, Cinna, petis: nil tibi, Cinna, nego.

Lo que me pediste, ¡oh, Cina!,
dices que ello nada es,
y así, si nada me pides,
nada, Cina, te negué.²⁹⁹

Epig. 43, lib. 10, *Ad Philerotem*:

*Septima iam, Phileros, tibi conditur uxor in agro,
plus nulli, Phileros, quam tibi reddit ager.*

Ya tienes siete mujeres,
Philerotes, enterradas.
Hoy nadie campo tan pingüe
como para ti le halla.

Epig. 54, *In Zoilum*, lib. 12:

²⁹⁸ *lacerta*: género de lagartos perteneciente a la familia de los lacértidos.

²⁹⁹ En el ejemplar BNE existe una glosa manuscrita al margen donde se lee «opt.^o», abreviatura de «opt[im]e».

*Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus,
rem magnam praestas, Zoile, si bonus es.*

Bermejo y negro de rostro,
cojo también, siendo tuerto,
eres, Zoílo: entre tanto
malo, ¿tienes algo bueno?³⁰⁰

[f. E8v.]

Epig. 12, *De Fabulla ad Paulum*, lib. 6:

*Iurat capillos esse, quos emit, suos
Fabulla: nunquid illa, Paule, peierat?*

Los cabellos que compró,
Fabulla jura que son
suyos: ¿no tiene razón?

Epig. 35, *Ad pessimos coniuges*, lib. 8:

*Cum sitis similes, paresque vita,
uxor pessima, pessimus maritus:
miror, non bene convenire vobis.*

Siendo en vida semejantes
mujer maldita y marido,
¿que no os hayáis convenido?

³⁰⁰ En el ejemplar BNE existe una glosa manuscrita al margen donde se lee «inepte».

Epig. 81, *De Callistrato*, lib. 12:

*Ne laudet dignos, laudat Callistratus omnes,
cui malus est nemo, quis bonus esse potest?*

[f. G1r.]

Siempre dices bien de todos,
Calístrato, y es porque,
alabándolos a todos,
de ninguno hables bien.

Epig. 23, *In Laeliam*, lib. 12:

*Dentibus, atque comis (nec te pudet) uteris emptis,
quid facies ocula Lelia? non emitir.*

Lelia, de dientes comprados
y cabellera también
usas, faltándote un ojo,
¿no le compras? Compralé.

Epig. 9, *Ad Levinum*, lib. 6:

*In Pompeiano dormis, Levine teatro:
et quereris, site suscitatur oceanus?*

Levino, amigo, ¿para qué te quejas
que te está despertando el océano,
durmiendo en el Teatro Pompeyano?

[f. G1v.]

Epig. 92, *In Zoilum*, lib. 11:

*Mentitur, qui te vitiosum Zoile dixit:
non vitiosus homo es, Zoile, sed vitium.*

Lege Zoili vitam apud Aelianum, lib. 18, *Variae Hist.*, cap. 10, et Raderum, p. 173.

Miente quien dice que tú
eres vicioso, Zoilo,
porque tú no eres vicioso,
sino eres el mismo vicio.

Epig. 20, *De Paulo*, lib. 11:

*Carmina Paulus emit? recitat sua carmina Paulus
nam, quod emas, possis dicere iure tuum.*

¿Que Paulo versos compró?
Sí, por meterse a poeta,
y a todos dice son suyos
porque el dinero le cuestan.

Epig. 66, *in Maronem*, lib. 11:

*Nil mihi das vivus: dicis post fata daturum;
si non es stultus, scis Maro, quid cupiam?*

[f. G2r.]

Nada estando vivo das,
dices que cuando te mueras.
Si eres discreto, bien sabes

tu amigo qué te desea.

En elogio de D. Luis de Góngora y Argote, príncipe de los poetas líricos de España.³⁰¹

Soneto

Cisne del Betis que, con blancas plumas,³⁰²
plumas has dado a lo latino y griego,³⁰³
y, siendo mariposas de tu fuego,

³⁰¹ Este poema y el comentario posterior constituye el último testimonio de la polémica gongorina según R. Jammes, «Apéndice II: Catálogo: La polémica de las Soledades», en Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 714-715. R. Jammes introduce este texto por contener una lista con 22 autores participantes en la polémica, y añade: «tres de ellos no figuran en la lista de *Autores ilustres* estudiada por Ryan: Francisco Bernardo de Quirós (cap. IX, pp. 97 y 102), José de Valdivielso («Elogio a don García») y Gerónimo de Villegas (Dedicatoria de la ed. de las poesías de Góngora impresa por Foppens en 1659). Otros dos, conocidos ya, aparecen aquí con motivo de otras obras: Tomás Tamayo de Vargas, por la adición al *Enquiridión* de fray Alonso Venero, y Salas Barbadillo por la novela II de la *Casa del placer*. Ambos textos o, parte de ellos, se encuentran recogidos en: Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por Zarco del Valle y Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889, vol. 4, pp. 1210-1211; Luis de Góngora, *Versos de Góngora: en el III centenario del óbito del poeta*, ed. José Priego López, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1927, p. 28; y en M^a José Osuna Cabezas, «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon: la poesía del barroco tardío*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, pp. 41-58.

³⁰² *Cisne del Betis*: circunloquio poético para aludir al vate cordobés. Se repite con frecuencia, al menos, desde el «Soneto II»: «Claro cisne del Betis que sonoro», que le dedica Lope de Vega a Luis de Góngora en *La Circe* (1624).

³⁰³ El vocablo «plumas» se emplea en este verso como dilogía para aludir a las plumas del cisne y a la pluma como símbolo de la «habilidad y destreza en el escribir» (*Aut.*), que Góngora dio «a lo latino y lo griego», alcanzando en sus versos la excelencia de los grandes poetas antiguos, cuyo léxico y sintaxis imitó.

vuelven al mar, desde tu fuego, espumas.³⁰⁴

No de mortal, aunque mortal presumas, 5
das el tributo a lo mortal, que luego,
si mueres, Fénix, a inmortal sosiego
presumes de vivir, aunque presumas.

Tu estilo y tu pensar no es imitado,
que en lo heroico, elegante y lo profundo 10
excedes como el sol a lo estrellado.

Y pues eres en todo sin segundo,
en lo docto, lo atento y lo acertado,
*tu nombre oirán los términos del mundo.*³⁰⁵

[f. G2v.]

Celebran con elogios a nuestro canoro cisne del Betis: Vincencio Carducho en el *Diálogo de la pintura*, pág. 61, donde dice: «En cuyas obras está admirada la mayor ciencia porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma»;³⁰⁶ el elegantísimo P.

³⁰⁴ Referencia al mito de Ícaro y alusión a los imitadores del vate cordobés que se lee en los tercetos del «Soneto II» de *La Circe* (1624) de Lope: «Los que por tu defensa escriben sumas/ propias ostentaciones solicitan,/ dando a tu inmenso mar, viles espumas./ Los Ícaros defiendan que te imitan,/que como acercan a tu luz las plumas,/ de tu divina luz se precipitan». Vaca de Alfaro reelabora esta idea utilizando imágenes petrarquistas como la «mariposas» que acaba en el «fuego» o el «mar» que lo apaga y reutiliza la rima:«espumas» / «plumas» tan frecuente en el siglo de oro, *vid.* Julián Bravo Vega, «Fortuna de una rima áurea: pluma(s)-espuma(s)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17 (1991), pp. 35-87.

³⁰⁵ Concluye el soneto con el v. 24 de la dedicatoria de Luis de Góngora al Conde de Niebla de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

³⁰⁶ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, p. 61r. Sobre la relación entre pintura y poesía en Góngora, *vid.* M. Blanco, «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 197-208; y «Homero español y el arte de la pintura», en *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 261-268.

Fr. Hortensio Félix Paravicino en el romance que le dedicó, pág. 13;³⁰⁷ don Fernando de Vera en el *Panegírico por la poesía*, periodo 13;³⁰⁸ don Tomás Tamayo de Vargas en la adición a el *Enchiridión* de Fr. Alonso Venero, pág. 309, donde le llama: «Marcial segundo de España por la suavidad de los números, agudeza de conceptos, festividad de donaires, picante de las burlas y ingeniosas y inimitables travesuras con que ilustró la lengua castellana»;³⁰⁹ Lope de Vega en su *Arcadia*, pág. 234;³¹⁰ en su *Circe*, pág. 20, en el soneto que empieza «Claro cisne del Betis que sonoro»;³¹¹ en

³⁰⁷ Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (O.S.T.), «Romance describiendo la noche y el día dirigido a D. Luis de Góngora», en *Obras póstumas divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, Madrid: Carlos Sánchez, 1641; obra reeditada en Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1645, y en Alcalá: María Fernández, 1650.

³⁰⁸ Fernando de Vera y Mendoza, *Panegírico por la poesía*, Montilla: Manuel de Payua, 1627, f. 53v.: «Don Luis de Góngora nació en la calle de *Marcial* y, sin ninguna duda, con mayor sal y no menores nervios en las venas que agudeza en las burlas». Vaca de Alfaro recoge esta referencia y la cita en sus *Varones ilustres*, f. 46r. *Vid.* Carmen Delgado Moral, *El panegírico por la poesía de Fernando de Vera y Mendoza en la preceptiva poética del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2013, p. 285, n. 15.

³⁰⁹ Alonso Venero, *Enchiridion, o Manual de los tiempos del R. P. Fr. Alonso Venero de la Orden de Santo Domingo, natural de Burgos. Continuando las cosas más dignas de memoria, que han sucedido desde el año de 1582 hasta el de 1640...*, Alcalá: Antonio Vázquez, 1641, p. 309: «Marcial segundo de España por la suavidad de la números, agudeza de conceptos, festividad de donaires, picante de las burlas y ingeniosas y inimitables travesuras con que ilustró la lengua castellana». Vaca de Alfaro recoge esta referencia y dicha cita en sus *Varones ilustres*, f. 46r.

³¹⁰ Félix Lope de Vega y Carpio, *Arcadia: prosas y versos*, Madrid: Melchor Sánchez, 1598. Luis de Góngora aparece mencionado en un catálogo de poetas contemporáneos. (Cf. ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 324).

³¹¹ *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624, f. 204r. (Cf. *Poesía. 4, La Filomena; La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 502).

su *Laurel de Apolo*, «Silva I», pág. 4;³¹² y en la «Silva II», pág. 16; en su *Filomena*, pág. 154, «epístola 8»;³¹³ Sebastián de Alvarado en su *Heroida Ovidiana*, pág. 42 y 173;³¹⁴ don Francisco Bernardo de Quirós, capítulo 9, pág. 97, y en el 9, pág. 102;³¹⁵ el licenciado Francisco [f. G3r.] Cascales, epístola 8, dice, pág. 29: «Ha ilustrado la poesía española con peregrinos conceptos, enriquecido la lengua castellana con frases de oro, felizmente inventadas, escribiendo con elegancia, artificio y gala, con novedad de pensamientos, con estudio sumo, lo que ni la lengua puede encarecer ni

³¹² *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid: Juan González, 1630, f. 4r: «Silva I: “No responda, que Góngora lo dice” y f. 16v.: «Silva II: “Pero dejando el contrapuesto polo”» (Cf. ed. Antonio Carreño, Madrid, Castalia, 2007, pp. 43 y 67).

³¹³ *Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Sebastián de Cormellas, 1621, f. 180v., vv. 199-201: «[...]Aquí don Luis de Góngora, en laureles/ los olivos del Betis transformando/ para su honor, que no por ser crueles» (Cf. ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 289).

³¹⁴ Sebastián de Alvarado y Alvear, *Heroida Ovidiana. Dido a Eneas: con paráfrasis española y morales reparos ilustrada*, Burdeos: Guillermo Millanges, 1628, f. 42r: «[...] Oye al de Córdoba o, por mejor decir, oye al de España que aunque muchos con gloria, este ya sin envidia don Luis de Góngora *ocultior aliquando, cuius oracula Tiresia interprete, cuius enigmata Oldipode ex tricolore solvi certe vix possunt* [...]» y 173r.: «[...] Cuando esto compuso el gran poeta de Córdoba, don Luis de Góngora, no hablaba oráculos ni sentía misterios. Unos y otros en él tal vez alabo y tales no entiendo. Pero ni mi ignorancia ni de semejantes la menoscaba, ni mi alabanza le ilustra –y añadido– ni vituperio alguno le disminuye, pues ha crecido su gloria de suerte, que *nullius laudibus crescit* [...]». Vid. Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), pp. 427-467, donde reproduce todos los pasajes que Sebastián de Alvarado dedica a Góngora en su *Heroida Ovidiana*.

³¹⁵ Francisco Bernardo de Quirós, *Obras y aventuras de don Fruela*, Madrid: Melchor Sánchez, 1656. cap. 9, p. 97r: «Luego el no imitado don Luis de Góngora, hijo de Córdoba, más gloriosa en ser su madre que por serlo de Séneca y Lucano, diole Apolo título de conde de Altamira, pues la puso tan alta que las águilas más remontadas le perdían de vista»; cap. 9, p. 102: «[...] por cumplir con la academia/ que me señaló este asunto./ Que es bosquejar un jayán/ que hizo Góngora inconstructo/ aplaudido muy de todos,/ y entendido muy de *nullus*».

el entendimiento acabar de admirar atónito y pasmado»;³¹⁶ don José de Pellicer y Tovar y Don García de Salcedo Coronel en sus comentarios;³¹⁷ el maestro José de Valdivieso en el elogio a don García:

Dichoso en la dulzura postrimera
el cisne cordobés, pues pluma tanta
que docta escribe lo que dulce canta,
se mereció para que no muriera.³¹⁸

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en el libro que intituló *Casa del placer*, novela 2, pág. 23, llama a don Luis «moderno Marcial y segundo milagro cordobés»;³¹⁹ el doctísimo P. Martín de Roa en su *Principado de Córdoba*, pág. 26, le llama «el Plauto y Marcial de nuestra edad, superior sin agravio de los mejores latinos y griegos en cultura, agudeza y mucho más en la sal y donaire, sin [f. G3v.] comparación de los

³¹⁶ Francisco Cascales, *Cartas philológicas: es a saber de letras humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas... y muchas sentencias exquisitas*, Murcia: Luis Verós, 1634, p. 29. Leyendo esta cita en el contexto de la «Epístola 8» se aprecia cómo Vaca de Alfaro la ha manipulado para seleccionar el fragmento más elogioso. (Cf. ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 53).

³¹⁷ Alude a los comentarios de José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630; y a los de García Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora comentadas... por don García Salcedo Coronel*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644-1648.

³¹⁸ Luis de Góngora, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel...*, Madrid: Imprenta Real, 1636, f. ¶15v. Se trata de los vv. 7-10 de la silva que el maestro José de Valdivieso dedica: «Al comento de las *Soledades* de don Luis de Góngora por don García Salcedo Coronel...».

³¹⁹ Alonso Jerónimo Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1620, f. 23v.

conceptos»;³²⁰ don Martín de Angulo y Pulgar, en sus *Epístolas satisfactorias*³²¹ y en su *Égloga fúnebre*, centón, tejida y escrita con versos de D. Luis;³²² Cristóbal de Salazar Mardones en la *Ilustración a la «Fábula de Píramo y Tisbe»*;³²³ el autor anónimo que escribió su vida, que salió impresa al principio de sus obras en Sevilla, año de 1648;³²⁴ D. García Coronel en sus *Rimas*, en la «Elegía a su muerte», pág. 98;³²⁵ el M.

³²⁰ Martín de Roa, *Antiguo Principado de Córdoba en la España Ulterior o Andaluz traducido del latino i acrecentado...*, Córdoba: Salvador de Cea Tesa, 1636, cap. VI, f. 26v: «En nuestro siglo ilustres poetas se han visto: el Virgilio español, Juan de Mena, que, en grandeza de estilo, erudición y conocimiento de varias letras, no cede a ninguno de los antiguos; el jurado Juan Rufo en su *Auñiada* y *Sieiscientas*, digno de muy buen lugar. El Plauto y Marcial de nuestra edad, superior sin agravio de los mejores latinos y griegos en cultura, agudeza y mucho más en la sal y donaire, sin comparación de los conceptos».

³²¹ Martín de Angulo y Pulgar, *Epístolas satisfactorias a las objeciones que opuso a los poemas de D. Luis de Góngora el licenciado Francisco de Cascales... en sus cartas filosóficas*, Granada: Blas Martínez, 1635. Vid. la reciente tesis doctoral de Juan Manuel Daza, *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las «Epístolas satisfactorias» de Martín de Angulo y Pulgar (Granada, 1635)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

³²² *Ibid.*, *Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras por D. Martín de Angulo y Pulgar*, Sevilla, Simón Fajardo, 1638. Bartolomé José Gallardo, en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D.M.R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1865, vol. 1, pág. 214, dice lo siguiente sobre este poema: «me ha parecido este poema obra de excesivo trabajo por la contextura de los centones, que es el asunto que comprende, donde resplandece el ingenio de D. Martín en la disposición y elocución, toda taraceada de fragmentos diversos de D. Luis». Ciertamente, de la «contextuar de centones» tomaría este poema de Martín de Angulo el nombre que le da Vaca de Alfaro: «Égloga fúnebre Centón».

³²³ Cristóbal de Salazar y Mardones, *Ilustración y defensas de la «Fábula de Píramo y Tisbe»*, compuesta por don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Imprenta Real, Domingo González, 1636.

³²⁴ Alude a la «Vida y escritos de D. Luis de Góngora», escrita probablemente por José de Pellicer y que apareció impresa en Luis de Góngora, *Todas las obras de don Luis de Góngora: en varios poemas recogidas por don Gonzalo de Hoces y Córdoba*, Sevilla: por Nicolás Rodríguez, 1648, f. ¶2v-§§2r.

Bartolomé Jiménez Patón en su *Elocuencia española*, capítulo 12, pág. 78,³²⁶ el doctor Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo*, canto 4, pág. 35, dice:

Ninguno a la difícil cumbre vino
por donde doctamente peregrinas,
pues tú para ser único has hallado
camino ni sabido ni imitado.³²⁷

El ilustrísimo D. Pedro González de Mendoza, arzobispo de Granada, libro 3 de la *Historia del Monte Celia*, pág. 540, cap. 80;³²⁸ Lorenzo Gracián en diversas partes de su *Arte de ingenio*;³²⁹ y D. Jerónimo de Villegas, en la dedicatoria al excelentísimo señor marqués de Caracena, en la impresión que publicó, para mayores lucimientos y aplausos de nuestro D. Luis, en Bruselas, año de 1659.³³⁰

³²⁵ José García de Salcedo Coronel, *Rimas de don García Salcedo Coronel*, Madrid, Juan Delgado, 1627, p. 98: «Las Piérides menos liberales».

³²⁶ Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604, cap. 12, p. 78: «[...]Y también está lleno Marcial, aunque en verso castellano se han hecho cosas de mucho artificio en este modo, cual en el soneto que hizo don Luis de Góngora, nuevo Marcial castellano[...].»

³²⁷ Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana y la décima musa*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624, p. 35.

³²⁸ Pedro Gonzalo de Mendoza, *Historia del Monte Celia de nuestra señora de la Salceda*, Granada, Juan Muñoz, 1616, cap. 80, p. 540, da noticia del soneto de don Luis de Góngora: «Perder de un leño, traspasado el pecho».

³²⁹ Lorenzo Gracián, *Arte de ingenio, tratado de agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos*, Juan Sánchez, 1642. Gracián recoge en su obra más de sesenta sonetos y fragmentos de Góngora, *vid.* María Cristina Quintero, «Góngora en Gracián», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 8, 1 (2002), pp. 19-36.

³³⁰ Luis de Góngora y Argote, *Obras de don Luis de Góngora, dedicadas al excelentísimo señor don Luis de Benavides Carrillo y Toledo, marqués de Caracena, por Jerónimo de Villegas*, Bruselas, Francisco Foppens, 1659.

Al doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, mi abuelo.³³¹

Soneto

Quién habrá que tu ciencia, Enrique, explique,
Avicena español, bético Apolo,
imitador, Enrique, de ti solo
y solo en acertar en todo, Enrique.

No echó la muerte, no, tu fama a pique, 5
pues, más que tiene arenas el Pactolo,³³²
vivirás años en tu mausoleo³³³
con los remedios que tu ciencia aplique.

Tu pluma levantó muy alto el vuelo
escribiendo de heridas de cabeza,³³⁴ 10
siendo tus curas general consuelo.

Y fue con tal acierto y tal destreza,
con tan grande cuidado y tal desvelo,
que eternizó tu nombre, tu grandeza.

³³¹ Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1592-Sevilla, 1620) es médico y aficionado a la poesía. Es tal el orgullo que el autor de la *Lira* siente por su abuelo y tal el afán por convertirse en su *alter ego* que, siendo su nombre legítimo Enrique Alfaro Gámez, decide modificarlo en honor a su abuelo por «Enrique Vaca de Alfaro» y con este nombre se incluye a sí mismo en sus *Varones ilustres*, donde para distinguirse de su abuelo, se autodenomina «Enrique Vaca de Alfaro *alter*».

³³² Río cercano a la costa egea de Turquía.

³³³ Lo mismo que mausoleo: «sepulcro magnífico y suntoso». (*Aut.*).

³³⁴ Hace alusión al libro de Enrique Vaca de Alfaro, *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

Hacen memoria del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro: Zacuto Lusitano, tom. I de *Medicorum principum hist.*, pág. 2;³³⁵ D. Luis de Góngora³³⁶; y D. Antonio de Paredes en sus *Rimas*;³³⁷ Manuel Ramírez de Carrión en su libro intit. *Maravillas de la naturaleza*, pág. 125;³³⁸ Pedro Gago de Vadillo en su *Cirugía*, discurso 5;³³⁹ F. Pacheco en su *Arte de Pintura*, libro 3, cap. 4, pág. 376 y en el libro 2, cap. 11;³⁴⁰ y el lic. don Juan Páez de Valenzuela en la *Relación de las fiestas a la beatificación de S. Teresa*,

³³⁵ Abraham Zacuto Lusitano cataloga a Enrique Vaca de Alfaro en su obra *Operum tomus primus in quo de medicorum principum historia libri sex: ubi medicinales omnes historiae de morbis internis...et commentariis illustrantur*, Lugduni: Ioannis Antonii Huguetan, filij & Marci Antonii Rauaud, 1649, t.1, p. 2.

³³⁶ Luis de Góngora le dedica una décima que comienza «Vences en talento cano» a Enrique Vaca de Alfaro en los preliminares de su obra: *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena*, Sevilla: Gabriel Ramos Bejarano, 1618. *Vid.* § I.1.1.1 «Los Alfaro: entre plumas, pinceles y alquitaras».

³³⁷ Antonio de Paredes, *Rimas*, Córdoba, Salvador de Cea, 1623. *Vid.* Pedro Ruiz Pérez, «Lecturas del poeta culto (imprensa y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes), *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 425-448

³³⁸ Manuel Ramírez de Carrión, *Maravillas de naturaleza: en que se contienen dos mil secretos de cosas naturales: dispuestos por abecedarios a modo de aforismos... recogidos de la lección de diversos y grave autores*, Montilla: Juan Bautista de Morales, 1629, f. 125r., menciona a Vaca de Alfaro en una glosa al margen.

³³⁹ Pedro Gago de Vadillo en el «Discurso y capítulo quinto y respuesta a un libro nuevo sobre ambas vías común y particular», inserto en su libro *Discursos de verdadera cirugía y censura de ambas vías y elección de la primera intención curativa y unición de las heridas*, Madrid: Juan González, 1632, ff. 13v.-51r., hace un resumen por capítulos de la obra *Proposición quirúrgica...* del doctor Enrique Vaca de Alfaro.

³⁴⁰ Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos...*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649, lib. 3, cap. 4, p. 376, inserta la traducción al castellano de un epigrama latino realizada por Enrique Vaca de Alfaro «al retrato de Juan de Brujas, inventor de la pintura al oleo que comienza: “Yo el artífice soy, yo el excelente”»; y en el lib. 2, cap. 11, p. 313, se incluye el soneto de Vaca de Alfaro sobre la contienda entre Parrasio y Zeuxis, cuyo primer verso es: «Pudo el pintor de Eraclia en ingenioso».

pág. 3, 4 y 8;³⁴¹ y en la *Relación de las honras en la muerte de la serenísima reina Dña. Margarita*, pág. 9 y 16;³⁴² y el doctor Gonzalo del Álamo, *Lib. de proprio ac genuino aeris temperamento*,³⁴³ que dejó manuscrito *disputans de patria Avicennae*, y le llama *amicus meus et in litteris socius*, por haber sido compañeros en la Universidad de Alcalá de Henares, discípulos del doctísimo Pedro García Carrero, año de 1608.³⁴⁴

Escribió el libro de heridas de cabeza, acerca de la vía común y particular,³⁴⁵ y también la *Justa poética a la pureza de la virgen nuestra señora celebrada en la iglesia*

³⁴¹ Juan Páez de Valenzuela y Castillejo, *Relación de las fiestas a la beatificación de S. Teresa de Jesús*, Córdoba: viuda de A. Barrera, 1615, ff. 3r.-4r.: canción de Enrique Vaca de Alfaro «Tantas, en vuestra edad, dichosamente», y en los ff. 8r.-9r.: canción de Vaca de Alfaro «En carro ardiente de brillante fuego».

³⁴² Participó Enrique Vaca de Alfaro en estas honras con dos sonetos, que se recogen en la página 9, y una décima, que se encuentra en la página 16, de la *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina señora nuestra doña Margarita de Austria*, Córdoba: viuda de Andrés Barrera, 1612. Junto a Vaca de Alfaro también toman parte en este acto sus amigos: Luis de Góngora, Pedro Cárdenas y Ángulo, etc. *Vid.* Antonio Cruz Casado, «Tanto por plumas...» Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro», *Arbor*, 654 (2000), pp. 227-265.

³⁴³ Rodolfo Gil en su libro *Córdoba Contemporánea*, Córdoba, Imprenta y Papelería catalana, 1892, vol. 1, p. 204, cataloga esta obra del doctor Gonzalo del Álamo con el número 108 dentro de una serie de manuscritos perdidos en Córdoba.

³⁴⁴ El autor de la *Lira de Melpómene* contaba con tres obras de Pedro García Carrero en su biblioteca: *Disputationes medicae super libros Galeni de locis affectibus et de aliis morbis ab eo ibi relictis*, Compluti, Justo Sánchez, 1605; *Disputationes medicae super fen primam libri primi Avicennae*, Compluti, Juan Gracián, 1612 y *Disputationes medicae et commentaria in fen primam libri quarti Avicennae*, Burdeos, Guillelmus Millacius, 1628. *Vid.* *Carta de dote de la esposa de Vaca de Alfaro e inventario de los bienes de éste* en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Dicho inventario ha sido transcrito como apéndice a su publicación «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leab» por José Valverde Madrid en *Separata de la Revista Espiel*, s.n (1963), doc. 19.

³⁴⁵ Se refiere a la obra de Enrique Vaca de Alfaro titulada *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

*parroquial de san Andrés de Córdoba, en 15 de enero de 1617,*³⁴⁶ y dejó manuscrito un compendio de toda la medicina.

[f. G5r.]

Al licenciado Bernardo Cabrera de Pague y Gámez, presbítero, beneficiado de la iglesia parroquial de santo Domingo de Silos, mi tío, prior en tercera elección de la ilustre universidad de los señores beneficiados de Córdoba y ministro del S. Oficio de la Inquisición de ella.³⁴⁷

Soneto

Gámez famoso, sin igual Cabrera,
contra todos los tiempos fuerte muro,
de ingenio raro y de discurso puro,
hijo del Betis, astro de su esfera.

Tal es la erudición que reverbera 5
en genio tan bizarro y tan seguro,

³⁴⁶ Vaca de Alfaro convocó en Córdoba una *Justa poética a la pureza de la virgen nuestra señora celebrada en la iglesia parroquial de san Andrés de Córdoba en 15 de enero de 1617*, que se imprimió en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano, 1617. En esta justa participan los poetas y amigos del cordobés, tales como Pedro de Cárdenas y Angulo, José Pérez de Rivas, Antonio de Paredes, Díaz de Rivas, Luis de Góngora, etc. *Vid.* Carmen Fernández Ariza, «Justas poéticas celebradas en Córdoba en el siglo XVII en honor a la Inmaculada Concepción», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 148 (2005), pp. 39-45.

³⁴⁷ Bernardo de Cabrera (Córdoba, 1604-1676) fue el responsable de la educación de su sobrino, Enrique Vaca de Alfaro, durante la primera etapa de su vida. Una vez que este volvió de estudiar medicina en Salamanca, ambos siguieron intercambiando conocimientos y erudición en Córdoba, pues, como menciona Luis M. Ramírez de las Casas-Deza: «la tranquilidad e independencia del estado que Bernardo de Cabrera había elegido le permitió que pasase toda su vida dedicada al estudio y a tareas de erudición para satisfacer su gusto y escribir sobre las materias que se proponía ilustrar, juntó un insigne monetario y una copiosa y selecta biblioteca que eran de lo más señalado que se conocía en aquellos tiempos»; Luis M. Ramírez de las Casas-Deza, «Biografía española. Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», *Semanario Pintoresco Español*, 45 (7 de noviembre de 1841), pp. 357-358, p. 358.

que asegura la fama en bronce duro
tu duración en una y otra era.

Si las fuentes y ríos van al mar
sin dejar solo un punto de correr,³⁴⁸ 10
a tu valor rarísimo y sin par

Paro quiso sus olas conceder,
las naciones sus libros dedicar,
las medallas en ti tener su ser.

[f. G5v.]

Otro a su célebre biblioteca

Bernardo, insigne nardo en lo suave,
que a pesar de la invidia y sus batallas,
en inscripciones de urnas y medallas
se eterniza tu nombre excelso y grave.

Ninguno más con evidencia sabe 5
de los tiempos antiguos, aunque callas,
que en raros libros los secretos hallas
siendo, entre tanto abismo, norte y llave.

Para el tiempo pasado y el presente 10
renombre singular has adquirido,
pues de la antigüedad eres oriente,
habiendo en las monedas recogido
lo erudito, exquisito, lo excelente
contra el tiempo, la muerte y el olvido.

³⁴⁸ Evoca a los versos 25-26 de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: «Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar».

Tantos méritos, tan continuadas vigilijs, tanta perseverancia en los estudios de la más recóndita y superior erudición, pedían más dilatado panegírico y no lo conciso y breve de este escolio. Cantaré con Virgilio, I, *Eneid.*: «*Jam fama totum vulgata per orbem*». ³⁴⁹ Y con Tibulo, libro I, Eleg. 4: [f. G6r.]

*Quem referunt Musae, vivet, dum robora tellus
dum caelum stellas, dum vehebant amnis aquas.* ³⁵⁰

Y en obsequio de los estudiosos, referiré las obras insignes que tiene nuestro doctísimo tío que imprimir, las cuales me ha comunicado entre otros trabajos que trae entre manos para dar a la estampa, para mayor realce y ilustración de las ciencias, cuyos títulos son los siguientes:

Veteris hispaniae onomasticon: In quo ex libris, marmoribus, numismatis, et aliis hoc genus monumentis, quantum est vocum ad eam pertinens, litterarum serie et situ geographico, exhibetur et explicatur. ³⁵¹

Corduba resurgens: Hoc est: de urbis vero certo que conditu et conditore nemini hactenus prodito diatriba, veterrimi nummi eiusdem urbis antiquariis omnibus expetiti, nulli unquam visi, icone et expositione locuples facta. ³⁵²

³⁴⁹ Cf.: «que la fama ha divulgado ya por todo el orbe» (Virgilio, *Eneida*, I:457, en la traducción de Rafael Fontán, Madrid, Alianza, 2012, p. 113).

³⁵⁰ Cf.: «Ese a quien canten las musas vivirá, mientras la tierra tenga árboles/mientras el cielo, estrellas, mientras el río conduzca sus aguas». (Tibulo, *Elegías*, I, 7: 65-66, en la traducción de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 1994, p 89).

³⁵¹ Traducción: ‘Onomasticon de la España antigua: Se muestra y explica el lugar geográfico y las letras a las que se refieren las voces de libros, mármoles, monedas y otras memorias de este tipo’.

³⁵² Traducción: ‘Córdoba resurge: Esto es: acerca de la ciudad y de su verdadera fundación y fundadores nadie hasta aquí ha realizado diatriba, icono y explicación tan rica de antiquísimas monedas deseadas por todos los anticuarios de la ciudad que nadie nunca ha visto’.

Hispania maxima belli. Hoc est: De verterum hispanorum fortitudine et robore militari, antiquo dialogorum more repraesentato, liber singularis. ³⁵³

Attubiloquentes: Seu: De quorundam hispaniae numismatum mutorum restituta loquela, liber singularis. In quo praeter plurimus nunquam antea vulgatos, nunc primum publicatos et expositos nummos de primigeniis veterum hispanorum linguis differitur et disputatur. ³⁵⁴

Cornu Amaltheae: Siue: Cimeliorum vetustatis multigenerum tum sacrorum, tum profanorum, quae ad bibliothecam Gamesianam spectantur, imagines lineis et litteris ad vivum repraesentatae.

355

[f.

G7r.]

Anonymon belli hispaniensis diarium. Tum verborum interpolatione ex ingenio coniecturaque mactum, cum notis criticis, historicis et geographicis locupletatum et nova editione sartum et tectum praestitum. ³⁵⁶

Externa domus turba: Hoc est: Gentium omnium, quae a primo Hispanici generis auctore Thubale, ad exactos inde Arabas, in eam regionem inmigrarunt historicae et chronologicae enarrationis libri duo. ³⁵⁷

³⁵³ Traducción: ‘España la mayor de la guerra : De la fuerza y el poder del antiguo militar español. Antiguos diálogos más representados. Libro único’.

³⁵⁴ Traducción: ‘Attubiloquentes: O de algunas de las monedas españolas. Discurso renovado. Libro único. La mayor parte nunca difundida, ahora publicado por primera vez y expuestas monedas antiguas de las primeras lenguas de los antiguos españoles’.

³⁵⁵ Traducción: ‘Cuerno de Amaltea: O Cimeliorum de la antigüedad, muchos tipos así sacos, así profanos vistos en la biblioteca Gamesiana, imágenes de las líneas y letras al vivo representadas’.

³⁵⁶ Traducción: ‘Diario de guerra de españoles anónimos: Comentarios y adiciones de interpolaciones de palabras de ingenio rico en actos noticiosos, críticos, históricos y geográficos. Nueva edición fiable y avalada’.

*Patria litterata. Id est: Inscriptionum romanarum, quae apud Cordubam sunt absolutissima farrago cum notis. Cui mantisae vicem appenduntur eae, quae ad Gamesianum musaeum sunt, neque paucae, neque poenitendae, hactenus ineditae.*³⁵⁸

Y concluiré diciendo la grande estimación que hizo de su persona el doctor Bernardo Joseph Aldrete, canónigo de la Santa Iglesia de Córdoba, bien conocido por sus escritos;³⁵⁹ don Lorenzo Ramírez de Prado, [f. G7v.] caballero del orden de Santiago, del Consejo de su Majestad, en el supremo de Castilla, Indias y Junta de Guerra y en el de la Santa Cruzada y Junta de Competencias, embajador de su Majestad al rey cristianísimo de Francia, que refiriendo su nombre se dice todo;³⁶⁰ el doctísimo padre Martín de Roa;³⁶¹ el licenciado Pedro Díaz de Rivas, grande

³⁵⁷ Traducción: ‘Patria de multitud de extranjeros: De todos los linajes, el primero es el de España engendrado por Túbal, de allí a la expulsión de los árabes, en esta región emigrados. Dos libros de narraciones históricas y cronológicas’.

³⁵⁸ Traducción: ‘Patria culta: Esto es: Inscripciones romanas halladas en Córdoba con notas [...] Hasta ahora inéditas’.

³⁵⁹ Bernardo Joseph Aldrete (Málaga, 1565-1645) fue un importante erudito que desempeñó el cargo de canónigo de la catedral de Córdoba. Su nombre original es Bernardo, pero, tras la muerte de su hermano José, en 1616, y debido a la fuerte unión que tuvieron, Bernardo añadió el nombre de este en su recuerdo, firmando, desde entonces, como Bernardo José. La obra principal de este autor es *Del origen y principio de la lengua castellana* (Roma, 1606).

³⁶⁰ Lorenzo Ramírez de Prado (Zafra, 1583-1658) resalta como humanista, bibliófilo y escritor. Vinculado a Córdoba tras su matrimonio con la cordobesa Lorenza de Cárdenas, mantuvo estrecha relación con la intelectualidad de la ciudad y alargó la poética de Góngora, tal y como aparece reflejado por Cascales en sus *Cartas filológicas* (1634).

³⁶¹ El jesuita Martín de Roa (Córdoba, 1560-1637) desempeñó una importante labor como anticuario. Tuvo el cargo de rector del colegio de la Compañía de Jesús de Córdoba. Entre sus obras, destaca la siguiente dedicada a Córdoba: *Antiguo Principado de Córdoba en la España Ulterior o Andalucía traducido del latino i acrecentado...*, Córdoba: Salvador de Cea Tesa, 1636.

escritor de las antigüedades de Córdoba, su patria;³⁶² el excelentísimo señor D. Adán Centurión y Córdoba, marqués de Estepa, Almuña, etc.;³⁶³ el maestro Gil González de Ávila, cronista mayor de las Indias y de los reinos de las dos Castillas, etc.;³⁶⁴ el doctor Martín Vázquez Siruela, canónigo del Santo Monte de Granada, racionero de la S. Iglesia Catedral de Sevilla, etc.;³⁶⁵ don Vicencio Juan de Lastanosa, señor de Figaruelas, insigne escritor aragonés y mecenas grande de los doctos;³⁶⁶ y *monsieur* Bertaut, barón de Fréauville, del Consejo del Rey cristianísimo y su oidor de la chancillería de Roan, varón doctísimo,³⁶⁷ haciendo grande aprecio de sus letras y consultándole todos con continuada correspondencia en arduas

³⁶² Pedro Díaz de Rivas (Córdoba, 1587-1653), como su tío Martín de Roa, fue anticuario, erudito y escritor. Se preció de ser amigo de Góngora, al que defendió en sus *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y las «Soledades»* (1616-1617), así como en las *Anotaciones* a las mismas obras.

³⁶³ Adán Centurión y Fernández de Córdoba (Estepa, 1585-1658) fue menino del príncipe Felipe III y marqués de Estepa. Su dedicación e interés por la antigüedad clásica le llevo a realizar y patrocinar estudios e investigaciones sobre historiografía, numismática, epigrafía, genealogía, bibliografía y arqueología, entre otras disciplinas históricas.

³⁶⁴ Gil González Dávila (Ávila, 1570 o 1577-1658) en tiempos de Felipe III y Felipe IV sirvió como cronista de Castilla e Indias. Cultivó la erudición y el estudio de la historia y las antigüedades. Entre sus publicaciones, ocupa un lugar sobresaliente su *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas* (1645-1650).

³⁶⁵ Martín Vázquez Siruela fue un erudito y anticuario, autor de un *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* (1645-1648) dirigido a Salcedo Coronel.

³⁶⁶ Vicencio Juan de Lastanosas (Huesca, 1607-1681) perteneció a la nobleza, llegando a ser gentilhomme de casa de Carlos II y señor de Figueruelas. De gran erudición y gusto por la numismática y las antigüedades, mantuvo un fuerte contacto con los eruditos de su tiempo, gracias al cual reunió en su casa un gran museo de curiosidades y una enorme biblioteca, donde regentó una tertulia a la que acudieron historiadores como Andrés de Uztarroz y escritores como Baltasar Gracián, quien dejó testimonio de ello en su obra *El Discreto* (1646). Fue, además, mecenas de varios artistas y escribió, entre otras obras, un tratado sobre numismática titulado *Museo de medallas desconocidas españolas* (1645).

³⁶⁷ François Bertaut de Fréauville (1621-1701), autor de un *Journal d'un voyage en Espagne* (París, 1669)

dificultades que se les ofrecieron, como lo hizo el dicho [f. G8r.] *monsieur* Bertaut por cartas latinas y en especial la que escribe en aquel idioma bien larga, su fecha *Rothomagi, VI Kal. Augustian MDCIX*, le pide publique las obras que tiene para dar a la estampa, con estas palabras:

Perge igitur et cordubenses antiquitates, quae dudum instauras tandem absolve et si aliquos saetus iam enixus sis, qui lucis pacientes fint et aut Cordubae, aut Hispali (tanta est apud vos typographorum penuria) obstetrices manus non invenias, ne verearis Rothomagi ad me mittere, ubi si iusseris imprimi curabo et in partem impensarum veniam».

Pero qué pluma habrá que pueda referir el dilatado número de libros tan raros, antiguos y modernos, manuscritos e impresos; monedas de oro, plata, cobre; simpulos, que eran vasos que servían en los sacrificios; anillos, teseras,³⁶⁸ cippos,³⁶⁹ urnas, losas sepulcrales, columnas, estatuas y otros innumerables monumentos de la venerable antigüedad, que será querer numerarle a este azul dosel hermoso los lucidos astros, y de las espaciosas riberas de la bárbara Libia las menudas arenas. [f. G8v.] Declare más bien esta ponderación Ovidio, libro 4, *Tristes*, Eleg. 1:

*Quot frutices sylvae, quot flavas Tybris, arenas,
mollia quot Martis gramina campus habet.³⁷⁰*

³⁶⁸ «Pedazo de madera, hueso, marfil u otra materia de figura cúbica; como un dado de que usaban los romanos y pintaban alguna señal, para servirse secretamente de ella en la guerra o para repartirlas a los soldados, como boletas para las pagas o víveres». (*Aut.*)

³⁶⁹ «Columnas miliarias, nombre que dieron los romanos a las piedras o mojones que ponían en los caminos reales para señalar los miliarios o millas. Asimismo, usaban los cippos para enseñar, por medio de inscripciones, los caminos que se habían de tomar y para memoria de algún acontecimiento grande». (*Aut.*)

³⁷⁰ *Cf.*: «Cuantos arbustos hay en la selva, arenas en el rojo Tíber/y tallos de blanda hierba en el campo de Marte» (*Cf.* Ovidio, *Tristes*, V, 1: 31-32, en la traducción y notas de Rafael Herrera Montero, Madrid, Alianza, 2002, p. 207).

Et lib. 5, Tristes, Elegía 2:

*Littora quod conchas, quot amena rosaria flores,
quotve soporiferum grana papaver habet.
Sylva feras quot alit: quot piscibus unda natatur,
et tenerum pennis aera pulsat avis.*³⁷¹

A D. Juan de Alfaro y Gámez, notario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, mi hermano.

Soneto

Insigne Alfaro, tu pincel aspira,
en esa facultad excelsa y rara,
a ser, con perfección, la luz más clara
que tira Delio en cuanto alumbra y gira.³⁷²

Si pintas un jardín, ámbar respira, 5
y si a el cielo enojado, ya dispara,
del capote o embozo de su cara, [f. H1r.]
rayos de Marte en repetida ira.

Pintas los coloridos de la aurora
con tan vivos matices y primores, 10
y tu mano de suerte los colora,
que no exceden sus vivos resplandores
a los que tu pincel insigne dora,
que los de tu pincel aun son mayores.

³⁷¹ Cf.: «Cuántas conchas hay en las playas y flores esmaltan los jardines, cuántos granos lleva la adormidera letal, cuántas fieras habitan las selvas y peces bogan en las olas, cuántas aves agitan el aire con sus alas». (Ovidio, *Tristes*, V, 2: 23-26, en cit., p. 249).

³⁷² Remite a Apolo, la ciudad griega de Delos, famosa por tener un importante templo dedicado a esta deidad.

Alábase en la pintura el imitar vivamente a la naturaleza, y así, en un retrato con tal perfección se ha de obrar que solo la voz le falte, que no pudo comunicar el pincel. Celebró la antigüedad este gran realce de superior idea y arte en Parrasio cuando tuvo contienda con Zeuxis.³⁷³ Pintó las uvas tan al vivo que llegaban las aves a picarlas, y entonces, Parrasio trujo un lienzo pintado con un velo que le cubría tan a lo natural, que parecía verdad, y entonces, Zeuxis, vanaglorioso con haber engañado a las aves, viendo el de Parrasio, pidió que le corrieran el velo y mostrasen la pintura que estaba oculta, y así, entonces, quedó victorioso Parrasio de haber engañado a un tan grande artífice, que fue más que engañar a las aves, y [f. H1v.] después, vencido Zeuxis, pintó un muchacho con un canastillo de uvas y sucedió lo mismo, que las aves llegaron a ellas, y con la misma ingenuidad procedió enojado con su obra y dijo: «*uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem aves timere debuerant*»: mejor pinté las uvas que el muchacho, porque si estuviera perfecta la pintura, las aves temieran al que las llevaba, refiérelo Plinio, *Nat. Hist.*, lib. 35 cap. 10.³⁷⁴ Esto mismo se admira en mi hermano, publíquelo aquel gran soneto que le dedicó D. Alonso de Alarcón, canónigo de la Santa Iglesia de la Ciudad Rodrigo, a un retrato que le hizo, que es este:

Hoy tu pincel, con tanta valentía
de este mi original copia el traslado
que estudioso el primor, si no arrojado,
a la naturaleza desafia.

Equivocado,³⁷⁵ yo me suspendía

5

³⁷³ Menciona esta contienda Francisco Pacheco, cit., lib. 2, cap. 11, p. 313 e inserta un soneto sobre este asunto escrito por el abuelo del autor de la *Lira*. Vaca, que conoce este soneto y la obra de Francisco de Pacheco, como demuestra en el comentario al soneto que le dedica: «Al doctor Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, mi abuelo»; se inspira en ambos textos para recrear aquí la contienda entre Zeuxis y Parrasio.

³⁷⁴ Plinio, *Historia Natural*, XXV, 9: 66.

³⁷⁵ ‘confuso’, ‘indeciso’.

al mirarme más vivo en lo pintado,
y en fuerzas de tu espíritu elevado,
se quiso hacer verdad la fantasía.

Si cuando estudias, tanto, Alfaro, alcanzas,
que en tu edad juvenil docto te veo, 10 [f.H2r.]
dando al arte esplendor con tu destreza,
crece en años feliz, no en esperanzas,
que ya exceden las obras al deseo,
pues tu pincel acaba cuanto empieza.³⁷⁶

Tres décimas también han de comprobar lo dicho que D. Miguel de Colodrero y Villalobos, ingenio bien conocido por sus escritos, le remitió pidiendo le pintase un lienzo de la Caridad, virtud entre las demás muy loable. Y son estas:

Alfaro, el precio templad
en ese lienzo que espero,
porque diga mi dinero
que me hacéis caridad.
El pedirme es crüeldad 5
de calderilla un almud;
proceded con rectitud

³⁷⁶ Este poema se reproduce por Francisco de Burgos Mantilla en «Capítulo III: Discípulos» en María del Mar Doval Trueba (ed.), *Los «velazqueños»: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 372, quien menciona que Juan Alfaro contaba con solo trece años de edad cuando realizó el retrato de Alonso de Alarcón, de ahí que este, admirado por su juventud, se decidiera a componerle este poema. También se reproduce esta composición de en: F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1941, vol. 5, p. 490; y M^a C. García Sáiz «La falsa existencia de un pintor colonial: Juan de Alfaro y Gamón», *Revista de Indias*, 36, 143-144 (1976), pp. 283.

y sea el golpe más blando,
que a la caridad pintando
es fuerza que hagáis virtud. 10

No ignoro, aunque soy un necio,
que vuestra pintura rara
a la Rota se equipara
en lo de no tener precio.³⁷⁷ [f. H2v.]
Con un aplauso muy recio 15
a vos, de numen altivo,
estos líricos escribo
porque el precio minoréis,
pero pienso que diréis
que en vos lo pintado es vivo. 20

Sin duda, don Juan de Alfaro,
cuyo pincel es divino,
que compráis muy caro el lino,
pues dais el lienzo tan caro.
Hablaros quiero más claro, 25
la chanza baste y no sobre:
cargas de sellado cobre
por vuestra pintura diera,
amigo, si las tuviera,
más soy poeta, *ergo*, pobre.³⁷⁸ 30

A un reloj³⁷⁹

³⁷⁷ *Rota*: «tribunal de la corte romana» (*Aut.*).

³⁷⁸ Este poema humorístico del poeta cordobés Miguel Colodrero de Villalobos muestra la relación que Juan de Alfaro tenía con el entorno erudito de su época. Se recoge este poema en Francisco de Burgos Mantilla, cit., p. 373, por completo y parcialmente en F. J. Sánchez Cantón, cit., p. 491, y M^a C. García Sáiz, cit., p. 270.

Soneto³⁸⁰

Reloj que mides sin cesar la vida
por momentos, por términos e instantes,
y si el tiempo deshace aun los diamantes, [f. H3r.]
corres veloz y corres sin medida.

Si es tu Norte esa antorcha más lucida, 5
bien es que siempre duraciones cantes,
pues, despertando cuerdos e ignorantes,
tu aviso al desengaño nos convida.

Cada golpe que das nos hace guerra,
cada punto que corres nos suspende,³⁸¹ 10
y tan alto primor tu ser encierra

³⁷⁹ El reloj como símbolo del *tempus fugit* es un tópico recurrente en la lírica del Siglo de Oro. Francisco de Quevedo se erige como uno de los poetas que más cultivó esta temática, (*vid.* Antonio Gargano, «Quevedo y las "poesías relojeras"», *La Perinola*, 8 (2004), pp. 187-199) dedicándole poemas hasta en seis ocasiones, de entre los que destacamos el que comienza «Este polvo sin sosiego», en la ed. de J. M Blecua de su *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999, núm. 420, vol. 1, p. 599; junto a él, también escribieron poesías relojeras: García Salcedo Coronel, «A un reloj, que supone haberse hecho de las cenizas de un amante» en *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649, f. 4v.; Juan de Moncayo, «A un reloj de arena que supone haberse compuesto de las cenizas de un amante» y «Un amante a un reloj, con alusión al tiempo» en sus *Rimas*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 85 y p. 94 respectivamente; Gabriel Bocángel y Unzueta, «A un velón que era juntamente reloj, moralizando su forma» en *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 371; etc.

³⁸⁰ Este soneto se ha publicado en las siguientes ediciones modernas: Manuel Jurado López y José Antonio Moreno Jurado (ed.), *Antología general de la poesía andaluza: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Padilla, 1990, vol. II, p. 703; José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1991, vol.2, pp. 393-394; Ramón Andrés (ed.), *Tiempo y caída*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol.2, p. 579.

³⁸¹ Alude al reloj de péndulo que marca las horas con golpes de campanas (*cada golpe que das nos hace guerra*) y al reloj de agujas que lo hace por medio del recorrido de sus manecillas por los puntos que componen su circunferencia (*cada punto que corres nos suspende*).

que el más docto al Oriente solo atiende,³⁸²
que, como su principio fue de tierra,
es cuerdo el que te escucha y no se ofende.

*Ex sacro lib. Génesis, cap. 3: «In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram, de qua sumptu es: quia pulvis es et in pulverem reverteris».*³⁸³ *Pacientissimus Job, cap. 14: «Homo natus de muliere brevi vivens tempore, repletur multis miseriis. Qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra»*,³⁸⁴ *et cap. 8: «Sicut umbra dies nostri»*,³⁸⁵ *et Salm. 143: «Dies eius sicut umbra praetereunt»*.³⁸⁶ *Meminit Horatius mortalem esse, lib. 4, Carm., 7: Ad Torquatam: «Pulvis et umbra sumus»*.³⁸⁷ [f. H3v.] *Plinius, lib. 7, Nat. Hist, cap. 7: «Is demum profecto vitam aequa lance pensitabit, qui semper fragilitatis humanae memor fuerit»*,³⁸⁸ *et Lucianus in Caronte: «Bulla est viva hominis nam simul ac natae sunt bullae in aqua evanescent»*³⁸⁹ *ut explicat Heurnius in Com. super 1, Apho. Hip., lib. 1.*³⁹⁰

³⁸² Con el *Oriente* se refiere al punto cardinal por donde se levanta el Sol. Para Vaca *el más docto* evaluará el paso del tiempo atendiendo «solo al Oriente».

³⁸³ *Cf.*: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás» (*Génesis*, 3: 19, en *La Sagrada Biblia*, cit., p. 231).

³⁸⁴ *Cf.*: «El hombre, nacido de mujer, corto de días y hastiado de sinsabores, brota como una flor y es cortado, huye como una sombra y no permanece» (*Job*, 14: 1-2, en cit., p. 548).

³⁸⁵ *Cf.*: «Ya que nuestros día sobre la tierra son como una sombra» (*Job*, 8:9, en cit., p. 544).

³⁸⁶ *Cf.*: «Sus días son como una sombra que pasa» (Salmo 144: 4, en cit., p. 633).

³⁸⁷ *Cf.*: «Para Torcuato: "somos polvo y sombra"» (Horacio, *Carmina*, IV: 7, en cit., p.86).

³⁸⁸ *Cf.*: «Realmente, hará una justa valoración de la vida aquel que recuerde siempre la fragilidad humana» (Plinio, *Historia Natural*, VII, 7, en cit., pp. 25-26).

³⁸⁹ *Cf.*: «Son como las burbujas producidas por un torrente que se desvanecen apenas se forman» (Luciano de Samósata, *Diálogo de Caronte el cínico*, en *Diálogos de tendencia cínica*, ed. Francisco García Yagüe, Madrid, Editorial Nacional, 1976, p. 73).

³⁹⁰ Heurnius, Joannes, «Aphorismos Hippocratis», *In Hippocratis Coi de hominis natura libros duos commentarius*, Lugduni Batavorum: ex Oficina Plantiniana Raphelengii, 1609, libro 1, p. 32.

Al sueño

Compárase a la muerte sobre aquellas palabras de Cicerón *in Catone maiori*: «*Iam vero videtis nihil morti tam esse simile quam sommus*»,³⁹¹ y de Plinio, *Nat. Hist.*, lib. 7, cap. 50: «*Quid quod aestimatione nocturnae quietis dimidio quisque spatio vitae suae vivit? Pars aequa a morti similis exigitur, aut paene nisi contingit quies*». ³⁹²

Soneto

Dulce letargo, suspensión tirana
que prendes las potencias y sentidos,
sabroso engaño, donde suspendidos
son los sentidos de la vida humana.

¡Oh sombra del descanso, ilusión vana!, 5 [f. H4r.]
que te buscan alegres y afligidos
sin ver cuando te esperan que, dormidos,
anochece la vida más temprana.

No prendas con halago osado y fuerte,
deja que vele, tente, sueño esquivo, 10
que quisiera vivir sin conocerte,
 porque el alivio que en dormir recibo,
es nuncio repetido de la muerte
y es muerte lo que duermo, pues no vivo.

³⁹¹Cf.: «Pero ahora vemos que no hay nada tan parecido a la muerte como el sueño». (Cicerón, *Catón el mayor: De la vejez*, 80: 6, en la traducción de Julio Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 103).

³⁹²Cf.: «¿Qué decir respecto a que, si se tiene en cuenta el descanso nocturno, cada uno vive la mitad de su vida y otra parte igual transcurre parecida a la muerte o es un sufrimiento, si ese descanso no se produce?» (Plinio, *Historia Natural*, VII, 50, en cit., p. 62).

Soneto a la muerte, sobre aquellas palabras de Horacio, lib. 3 *Carm.: Ad Melpómenen*, Oda 30: «*non omnis moriar multaue pars mei/ vitabit Libitinam*». ³⁹³

Esta hidra mortal o sombra horrible³⁹⁴
destruye mitras, cetros y blasones³⁹⁵
asaltando, de humanos corazones,
el débil muro con furor terrible.

Crüenta hiere, pero no visible, 5
entre paces y armados escuadrones,
sin perdonar, de aquestas confusiones,
lo encumbrado, lo regio, lo invencible.³⁹⁶ [f. H4v.]

Todo lo rinde su mortal aljaba,
todo lo acaba su crüel fiereza, 10
ninguno que triunfó de ella se alaba;
pero solo, a pesar de su aspereza,
el docto vive eterno, pues no acaba,
que, en su fin, a vivir sin fin empieza.

A una rosa que nació en el cóncavo de una calavera.

Soneto

Beldad que pompa en tal raíz procura,

³⁹³ Cf.: «No moriré del todo y gran parte de mí escapará a Libitina» (Horacio, *Carmina*, III, Oda 30: 6-7, en cit., p. 49).

³⁹⁴ *hidra*: «monstruo fabuloso que fingían los poetas habitaban en el lago de Lerna, en el infierno, la cual tenía muchas cabezas que en cortándole una renacían otra, como suponían haber sucedido a Hércules» (*Aut.*).

³⁹⁵ Alude a los tres estamentos poderosos de la ciudad como son: el religioso (representado por la *mitra*); el real (*cetros*); y el de la nobleza (*blasones*).

³⁹⁶ Adjetivos sustantivados de los sustantivos del verso segundo: *mitras*, *cetros* y *blasones*.

hipócrita a el revés mostrarse quiere:
¿adentro desengaños de quien muere
y afuera presunciones de quien dura?

Cuando amarga esa muerte se asegura, 5
cuida lo hermoso, y es lo que más hiera,
que si hoy vida le presta, es porque infiere
cuán presto hará que pague su hermosura.

Aunque más debe estarle agradecida
que a la vida más frágil (si se advierte), 10
cuando es de prendas más enriquecida.

Rosa, el nacer fue tu corta suerte
que, pues la muerte es quien te da la vida,
solo la vida es quien te da la muerte.

[f. H5r.]

Parece que alude la epígrafe propuesta o asunto de este soneto a lo que refiere Plinio, lib. 21, cap. 1, de la yerba llamada de los griegos *Photos*, de la cual hay dos especies, una cuya flor es purpurea o jacintina y otra cándida que nace sobre los sepulcros como eternizando la memoria del difunto. Usaban los antiguos enterrarse en los campos, *vide Rosinum De Antiquitat. romanorum*,³⁹⁷ porque dura esta flor mucho tiempo sin marchitarse y es diferente del amaranto, *cuius flos inmarcescibilis*³⁹⁸ «*madefactus aqua reviviscit*».³⁹⁹ «*Duo genera huius - dice Plinio- unum cui flos Hyacinthi*

³⁹⁷ Johannes Rosinus, *Antiquitatum romanorum corpus absolutissimum*, Basilea, 1585 (1ª ed.)

³⁹⁸ 'Cuya flor inmarcitable'. Vaca introduce aquí esta frase en latín inspirada, probablemente, en Plinio: «*summa natura eius in nomine est, appellati, quoniam non marcescat*»: «La especial calidad de amaranto, así llamado porque no se marchitan, se describe por su nombre» (Plinio, XXI, 1:23, en cit., p. 121).

³⁹⁹ *Cf.*: «sumergida en agua revive» (Plinio, XXI, 1: 23, en cit., p. 123).

alterum candidius qui fere nascitur in tumultis, quoniam fortius durat». ⁴⁰⁰ Y así se asemeja en el color el Potos al Jacinto y en la curación. Plinio, en el capítulo citado: «*Gladiolus comitatus hyacinthis [...] E caeteris hyacinthus maxime durat*». ⁴⁰¹ En cuyas hojas se hallan estas letras «Ai. Ai», voces significativas de dolor por la muerte de Jacinto, a quien, con el disco o barra jugando, le mató Apolo inadvertidamente, el cual conociendo haber sido causa de estar desgraciada muerte, compadecido le recibió y acogió en sus brazos y le aplicó muchas yerbas para que no [f. H5v.] muriese, mas esto no aprovechó por ser la herida mortal, y así, le convirtió en flor y le dijo: «Tú serás flor nueva, y en ti serán escritos mis gemidos, celebrado en las cítaras y más dulces acentos, y en memoria de tu muerte, cada año, en esta tierra donde dejaste de vivir, renacerás y te hará fiesta, con música de dulces y canoros ruiseñores, la alegre Primavera».

Plinio, en el mismo capítulo, dice: «*Ita ut graecarum litterarum figura “AY” legatur inscripta*». ⁴⁰² Y Ovidio, lib. 10 *Metamorph.*: «*Ipse suos gemitus foliis inscribit et “AY, AY”/ flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est*». ⁴⁰³

De lo cual hace también memoria el eruditísimo P. Maximiliano Sandeo, en su elegante lib. intit. *Maria flos mysticus*, p. 379; ⁴⁰⁴ Amato Lusitano *in Comp. super*, lib. 4 *Dioscor.* enarrat. 66; Matthiolo *super eundem lib.*, cap 58, pag 552; ⁴⁰⁵ Marcello

⁴⁰⁰Cf.: «Hay dos: uno que tiene la flor de Jacinto y otra de color blanco que nace alrededor de las tumbas por lo que dura más». (Plinio, XXI, 1: 39, en cit., p. 134).

⁴⁰¹Cf.: «Gladiolo junto con el Jacinto [...] De las demás dura mucho el Jacinto». (Plinio, lib. XXI, 1: 42, en cit., p. 136).

⁴⁰²Cf.: «Léese inscrita en él la figura de las letras griegas: “AI”». (Plinio, cit., lib. XXI, 1: 48, en cit., p. 138)

⁴⁰³Cf.: «él mismo sus gemidos en las hojas inscribe y “AI, AI” la flor tiene inscrito y funesta letra trazada fue». (Ovidio, *Metamorfosis.*, X: 215-216, en cit., p. 127).

⁴⁰⁴ Maximilianus Sandeus, *Maria flos mysticus*, Mainz, Schönwetter, 1629.

⁴⁰⁵ Matthioli, Pietro Andrea, *Commentari in libros sex. Pedacii Dioscoridis Anazarbei de medica materia...* *His accessit eiusdem Apologia adversus Amathum lusitanum*, Lugduni, Gabrielis Coterius, 1563.

Virgilio *in eodem commentario*, p. 238; y don Francisco de Faría, en su libro 2 del *Robo de Proserpina*.⁴⁰⁶

Cuál corta del Narciso y a ti agora, [f. H6r.]
bello joven Jacinto, va cogiendo,
cuyas hojas tristísimas colora
tu sangre, el nombre tuyo repitiendo.

El Jacinto poético echa una flor de color purpúreo oscuro y la figura es de lirio; Plinio, lib. 21, cap. 11, refiere dos fabulas: una, que esta flor nació de la sangre de Áyax,⁴⁰⁷ cuando le venció Ulises en la pretensión que ambos tuvieron sobre las armas de Achilles, y él se mató con espada y Júpiter le convirtió en flor; otra, que Apolo transformó a este mancebo Jacinto en flor de su mismo nombre. Los que sienten que esta flor nació de la sangre de Áyax lo dicen porque tienen estampadas en sus hojas las dos primeras letras del nombre «Ai. Ax». Dioscórides habla de otra especie de Jacinto que produce muchas flores juntas, todas violadas con ciertos borroncillos negros distintas.⁴⁰⁸ Y el doctor Laguna en el *Coment.* al cap. 64 de Diosc. lib. 4 dice que el Ruellio le mostro en París el Jacinto poético, que tenía forma de un lirio pequeño, en el cual se veían a la clara las dos letras «Ai».⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Claudiano, *Robo de Proserpina traducido por el doctor don Francisco de Faria*, Madrid: Alonso Martin, 1608, f. 29r.

⁴⁰⁷ Áyax es un legendario héroe, rey de Salamina. Según la mitología griega, tras su muerte brotó una flor de Jacinto en el punto donde cayó su sangre cuyos pétalos llevaban marcadas las dos primeras letras del nombre de Áyax: «AY».

⁴⁰⁸ «adornadas».

⁴⁰⁹ Dioscórides, *Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos traducido de lengua griega en la vulgar castellana e ilustrado con claras y substanciales anotaciones por Andrés de Laguna*, Valencia: por Miguel Sorolla, 1636, p. 420. Jean Ruelle o de la Ruelle, latinizado como Johannes Ruellius (Soissons, 1474-París, 1537) es médico, fitólogo, veterinario y humanista francés. Es autor de un tratado de botánica impreso en 1536 titulado *Natura stirpium libri III*.

[f. H6v.] Y así, si leemos del potos que apetece nacer sobre los sepulcros, no nos hará novedad que una rosa nazca en el cóncavo de una calavera para acreditarse de discreta, que a un tiempo mismo, como conoce su oriente ve ya próximo su occidente, hallando solo una línea entre el nacer y el morir. Horacio, I, Epíst. 16, *Ad Quintium*. «*Moriar, mors ultima línea rerum est*». ⁴¹⁰

Del animal «*Ephemeron*» escribe Aristóteles, lib. I, de *Histor. Animalium*, cap. 5, y en el lib. 5 de la misma *Hist.*, cap. 19, que en un mismo día nace, consiste, vive y muere: «*vita non ultra unum diem peracta*». ⁴¹¹ Bien corto espacio y periodo vital y por esta causa se le dio el nombre de «efímera» a la calentura diaria. ⁴¹²

La memoria de la muerte dispierta al entendimiento para la buena vida; cantó D. Jorge Manrique dulcemente, cual canoro cisne a la muerte del maestro de Santiago, D. Rodrigo Manrique, su padre: ⁴¹³

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y dispierte
contemplando
como se pasa la vida,
y como se viene la muerte
tan callando.

[f. H7r.]

Y nuestro Juan Rufo en sus *Apotegmas*, p. 177: ⁴¹⁴

⁴¹⁰Cf.: «La muerte es el último límite de todas las cosas» (Horacio, *Epístolas*, I, 16: 37-38, en *Las poesías de Horacio*, cit., p. 141).

⁴¹¹Cf.: «No vive más de un día». (Aristóteles, *Historia de los animales*, V, 19: 320, en la trad de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1990).

⁴¹² *efímera*: «la calentura que se termina en un solo día» (*Cov.*).

⁴¹³ Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, vv.1-6 (Cf. Jorge Manrique, *Poesía*. ed. de Vicenç Beltrán, Madrid, Real Academia Española-Barcelona: Galaxi Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, p. 132)

Todo el tiempo que vivimos
hacia el morir caminamos,
rodeando, si velamos,
y atajando, si dormimos.

De san Bernardo se escribe en su *Vida* que, en su religiosísimo convento de Claravalle, mandaba tener siempre abierta una sepultura, donde quería que meditasen una vez cada día sus monjes.⁴¹⁵ Y santa Brígida, en su *Regla*, dice así: «Haya una huesa en el convento a manera de sepulcro abierto, donde cada día vayan las hermanas a acordarse de la muerte».⁴¹⁶

De un amigo del autor, epístola en tercetos⁴¹⁷

[f. H7v.]

Doctor Alfaro, grande amigo mío,

⁴¹⁴ Rufo, Juan, *Los seiscientos apotegmas de Juan Rufo y otras obras en verso*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1586. (Cf. ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p.224 y 302),

⁴¹⁵ Bernard de Fontaine, conocido como Bernardo de Claraval (Castillo de Fontaine, 1090-Abadía de Clairvaux, 1153) es, cronológicamente, el último de los Padres de la Iglesia. Fue un monje cisterciense francés y prior de la abadía de Claraval. Fue canonizado por la Iglesia Católica en 1174 convirtiéndose desde ese momento en san Bernardo. La obra a la que se refiere Vaca podría ser la *Vida, penitencia y milagros de nuestro... padre meliflúo san Bernardo traducida de latín en romance por fray Juan Alvaro... monge.. de la misma orden*, Valencia: Pedro Patricio, 1597.

⁴¹⁶ *Regla y constituciones para las recoletas de nuestra madre santa Brígida*, Valladolid: por Gregorio de Vedoya, 1647, f. 43r.

⁴¹⁷ Un anónimo «amigo del autor» abre el volumen dedicando un poema encomiástico a Enrique Vaca alabando en cuanto a su condición de poeta y médico («Eres el fénix tú, porque eres solo,/ y en crédito de aplausos tan debidos,/ dos veces su hijo te publica Apolo» [vv. 12-14]) para luego cerrarlo con este poema, donde lo encumbra como médico. Esto nos hace pensar que, tras este anónimo se esconde el autor de la obra, es decir, el propio Enrique Vaca.

mi hermano enfermo está, y de gran cuidado
su curación también, en quien la fío.

¡Visitaldo, señor!, y consolado
quedaré, y mi amistad agradecida 5
a vuestra urbanidad y dulce agrado.

Fío en Dios vuestra ciencia le dé vida,
que él padece el dolor y yo la pena,
que es tan sensible en peso y en medida
en un paciente y otro, y nos condena 10
a los dos igualmente el sentimiento
por sangre propia, aunque en distinta vena.

Él siente su dolor y su tormento,
yo su fatiga siento y su amargura
por participación y entendimiento, 15
que la naturaleza, nunca impura,
obra bien, y aunque lejos, está cerca,
y en voluntad unida siempre dura.

¡Visitaldo!, y sabréis lo que le alterca,⁴¹⁸
lo que le oprime –digo– y que le agrava, 20
y a el enemigo, al punto, echaréis cerca,⁴¹⁹

sitio y cordón, trinchera, foso y cava,⁴²⁰ [f. H8r.]
con que se oprima y huya, si es posible,
(queriendo Dios, a quien mi pecho alaba).

¡Visitaldo!, que el médico apacible 25
es la propia salud, según Galeno

⁴¹⁸ 'le ataca'.

⁴¹⁹ «Vallado, tapia o muro que se pone alrededor del algún sitio» (*Aut.*)

⁴²⁰ *cordón*: «en la fortificación es lo mismo que línea de circunvalación o especie de bloqueo a modo de cerrar una plaza para sitiarla» (*Aut.*)

y Ripa lo refieren bien legible,⁴²¹
 y Baldo, que, por serlo, no condeno,⁴²²
 médico que en sus obras lo ha tratado,
 lo nota así, de la experiencia lleno, 30
 que aunque jurisprudente fue su trato,
 su profesión primera y su disinio⁴²³
 médico en Francia, saludable y grato.
 Que hay naturales⁴²⁴ –dice el mayor Plinio–
 que no son adecuados, aunque sabios, 35
 y pronostican mal el vaticinio,
 o, por lo balbuciente, lengua y labios
 se explican mal, y son para el egroto⁴²⁵
 peñascos duros y vestidos cabios,⁴²⁶

⁴²¹ Cesare Ripa, *Iconología di Cesare Ripa*, lib. 2, «Medicina».

⁴²² Baldo degli Ubaldi (Perugia, 1327-Pavía, 1400) fue un jurista italiano, alumno de uno de los juristas más influyentes, Bártolo de Sassoferrato, y profesor de derecho. No obstante, Baldo también es médico, tal y como cita Vaca de Alfaro, aunque dejó esta profesión para dedicarse a ejercer la disciplina jurídica. Así lo comenta Tomás García Luna en sus *Lecciones de filosofía ecléctica*, Madrid: Imprenta de Ignacio Boix, 1848, 363-364: «Galeno confiesa de sí mismo que jamás había hecho progresos en otra facultad distinta de la medicina: Baldo, al contrario, fue durante muchos años médico muy mediocre. Llevado de su inclinación comenzó a estudiar el derecho en edad tan avanzada que su catedrático y condiscípulos se mofaban de él, diciéndole que había llegado tarde y que en otro siglo sería abogado. Tan rápidos fueron sus adelantos en la jurisprudencia que, en breve, pudo competir con su mismo maestro, el célebre Bártolo».

⁴²³ Forma variante de «designio».

⁴²⁴ «El que trata o averigua los secretos o causas de la naturaleza. Y también se aplica a los escritos de esta facultad» (*Aut.* s.v. «natural».)

⁴²⁵ Alfonso de Palencia, dice: «Eger también es el triste del corazón como el enfermo del cuerpo: mas el doliente del cuerpo más propiamente se dice egrotus. Egroto. As. Aui. Egrotare. Es padecer enfermedad del cuerpo». (*Universal vocabulario en latín y en romance*, (1490), en la ed. de Gracia Lozano López, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992).

⁴²⁶ *Cabio* remite a un tipo de madera y *vestidos cabios* se emplea como metáfora de ataúdes.

segunda enfermedad que al pecho roto 40
de efímera duplican la dolencia,
lo cual, por impericia, yo lo noto.

¡Visitaldo!, que en vos la docta ciencia,
por vuestro natural y vuestro celo
en salud tiene grados de eminencia, 45
acción hereditaria de un abuelo⁴²⁷ [f. H8v.]
que honró mi patria y dio a vuestra familia
lustre y honor en ese patrio suelo;
médico grande y tanto que valía
mucho el crédito suyo y sus escritos, 50
y discurrió altamente en cirugía
de heridas de cabeza en su tratado,⁴²⁸
que en grandes librerías se conserva,
cuyo conocimiento les es dado.

No a nuestro siglo, no, que de la yerba 55
de el suelo se levantan licenciados
para matar no más, con muerte acerba.

¡Visitaldo señor!, y mis cuidados
se templarán, sabiendo que mi hermano
y sus pulsos del vuestro son tocados. 55

Y pues que el inviolable filo insano
de la parca cortó el vital estambre⁴²⁹

⁴²⁷ Se refiere al abuelo homónimo del autor de este poema, Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1592-Sevilla, 1620) también médico y aficionado a la poesía.

⁴²⁸ El tratado al que hace alusión es el escrito por el abuelo de Vaca de Alfaro del mismo nombre titulado *Proposición quirúrgica y censura juiciosa de las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y particular y elección de ésta: con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

de Torres, Vargas y de Burgos cano,⁴³⁰
maestros y doctores, cuyo alambre⁴³¹
lazos daba a la vida de los hombres 60
por su ciencia, y no de ciencia hambre.

⁴²⁹ Posible recuerdo del verso gongorino: «cuanto estambre vital Cloto os traslada» (Luis de Góngora, *Soledad I*, v. 899). Por semejanza a este verso, podemos identificar «la parca» a la que el poeta nombra con Cloto, la más joven de las parcas quien hilaba las hebras de la vida con su rueca.

⁴³⁰ Alude en este verso a los apellidos de tres de los médicos más destacados en el siglo XVII anteriores a Vaca de Alfaro en Córdoba: Rodrigo de Torres, catedrático de primas en la universidad de Osuna y según su colega Alonso de Burgos, *Método curativo y uso de la nieve*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1640, ff. 117v.- 118r: «uno de los más grandes médicos de Andalucía» (*Vid.* Ángel Fernández Dueñas, *Médicos y subalternos sanitarios en Córdoba durante el siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985, p. 18); Nicolás de Vargas y Valenzuela, doctor en medicina y catedrático en filosofía, entre 1638 y 1659 prestó sus servicios en el Hospital de San Sebastián y trabajó como médico de la Inquisición de Córdoba donde publicó *Curación preservativa de los enfermos pestilentes que han padecido los reinos de Valencia y Murcia y ahora de presente padecen los puertos de Sanlúcar, Cádiz, Puerto de Santa María, Jerez y otros lugares de su comarca*, Córdoba: Salvador de Cea Tesa, 1649 y *Trágico suceso, mortífero estrago que la justicia divina obró en la ciudad de Córdoba tomando por instrumento la enfermedad del contagio, continuado desde 9 de mayo de 1649 hasta 15 de junio de 1650*, Córdoba: Salvador de Cea Tesa, 1651 (*vid. cit.*, p. 20 y Antonio Hernández Morejón, *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid: Viuda de Jordán e hijos, 1846, vol. 5, p. 345-346); el ya referido Alonso de Burgos, doctor en medicina por la universidad de Alcalá, ejerció como médico de cámara de los marqueses de la Guardia, el obispo de Córdoba, fray Domingo Pimentel, y el tribunal de la Inquisición de Córdoba, lugar en el que se imprimen sus obras: *Método curativo y uso de la nieve en que se declara y prueba la obligación que tienen los médicos de dar a los purgados agua de nieve con las condiciones y requisitos que se dirá*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1640 y *Tratado de peste, su esencia, prevención y curación con observaciones muy particulares*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1651 (*Vid.* Ángel Fernández Dueñas, *cit.*, p. 19-20 y Antonio Hernández Morejón, *cit.*, p. 284-297). A este último, probablemente con la aspiración de heredar su puesto como médico del obispo, le dedica Vaca de Alfaro sus *Obras poéticas...*, Córdoba: Andrés Carrillo, 1661.

⁴³¹ «Hilo de metal o cable», empleado aquí como metáfora de «ayuda» o «servicio».

Vivid, amigo, pues que los renombres
y méritos gradúan que, no en vano,
guarda Dios lo que importa, y esto es llano.

Fin

Anotación

Tiene el autor para imprimir algunas obras tocantes a su profesión que va limando, cuyos títulos son los siguientes:

Threnodia medica. De signis salutis et mortis in morbis.

Promptuarium medicum

Athaeneum cordubense

Idea antiquitatis in exequiis et ritibus funeralibus

Tractatus de hydrope

Cursus medicu

2.3 Aparato crítico:

2.3.1. Criterios

Recogemos las enmiendas (*em.*) que hemos realizado en el texto. Para ello empleamos el siguiente orden de citación: folio, verso o línea, palabra/s intervenida/s, tipo de intervención, palabra/s original/es y ejemplar/es en el/los que aparece. Para identificar los ejemplares utilizamos las abreviaturas:

Lc: ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Biblioteca Bancroft en la Universidad de California en Berkeley con signatura: PG6437.V15 L9 1666.

Ls: ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, con signatura: PQ 6437.VO3 L97 166.

Ln: ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la la Biblioteca Nacional Española, con signatura: R/12845.

Lf: ejemplar de la *Lira de Melpómene* de la Biblioteca Nacional Central de Florencia, con signatura: MAGL. 3.4.276 00000.

L: los cuatro ejemplares conservados de la *Lira de Melpómene*.

2.3.2 Variantes

[f. A8r.] 105 cenites *em.*: cenides L

[f. A8r.] 111 tires *em.*: hires L

[f. A8r.] 115 cuanto *em.*: cuando L

[f. B5v.] 76 a Zoilo *em.*: Zoilo L

[f. B7r.] 47 Silvano *em.*: Jano L

[f. C1v.] 3 Diana *em.*: Diana? [Ln y Lh presentan un mismo añadido manuscrito consistente en un signo de interrogación tras «Diana»].

[f. C1v.] 9 dueño *em.*: dueño? [Ln y Lh presentan un mismo añadido manuscrito consistente en un signo de interrogación tras «dueño»].

[f. C2r.] 9 cudicia *em.*: codicia [Lh corrige «cudicia» por «codicia» de forma manuscrita].

[f. C2v.] 4 simulacra *em.*: sumulcra L

[f. C3r.] 3 fugaces *em.*: fugares L

[f. C3r.] 2 Trinacria *em.*: Tricaria L

[f. D1r.] 173 tan bien *em.*: tambien L

[f. D2v.] 244 murmurios *em.*: murmureos L

[f. D4v.] 322 de cuanto *em.*: cuanto L

[f. D8v.] 498 Cnoso *em.*: Gnoso L

[f. E5r.] 6 podager *em.*: prodager L

[f. E5v.] 721 Juzgan *em.*: Huzgan L

[f. E6r.] 8 tradere *em.*: traddere L

[f. E7r.] 3 Toreum *em.*: thoreuma L

[f. F4r.] 4 asper erit *em.*: aspererit L

[f. G5r.] 12 olas *em.*: losas L

[f. G6r.] 4 refiere *em.*: referiré [Ln y Lh presentan una glosa manuscrita en la que corrigen «refiere» por «referiré»].

[f. G7r.] 18 concluiré *em.*: concluye L

[f. G7r.] 2 cum *em.*: tum L
[f. G7v.] 3 Frecaille *em.*: Fréauville L
[f. G8r.] 1 declararé *em.*: declare L
[f. G8r.] 6 abstretices *em.*: obstetrices L
[f. G8v.] 5 quod *em.*: quot L
[f. G8v.] 5 amoena *em.*: amena L
[f. G8v.] 4 tira *em.*: hyra L
[f. H2r.] 14 quanto *em.*: cuando L
[f. H3v.] 9 configit *em.*: contigit L
[f. H4v.] 9 aljaba *em.*: alhaba L
[f. H4v.] 5 amarga *em.*: amaga L
[f. H5v.] 10 Comp. *em.*: Com. L

2.4 Índices

A continuación, insertamos los siguientes índices:

a) Índice de poetas: aquí recogemos el nombre de los poetas que participan en la *Lira* y el primer verso de las composiciones con las que lo hacen.

b) Índice de primeros versos: en este índice se cita el primer verso de cada uno de los poemas que conforman la obra, así como el tipo de estrofa empleada y el nombre del poeta.

2.4.1 Índice de poetas

Águila, Andrés Jacinto del

«Esta de tu discurso alta fatiga», Soneto, [f. A8v.]

«Ya el poema de Acteón», Romance, [f. B4r.]

Alfaro, Francisco de

«*Gaudia magna mihi subeunt charissime fili*», Epigrama, [f. E8r.]

Alfaro, Juan de

«A Hipócrates, que fue el honor de Quíos», Soneto, [f. A7v.]

«*Gaudia magna mihi subeunt charissime fili*», Epigrama, [f. E8r.]

Almagro, Ignacio de

«Enrique, de tu ingenio sin segundo», Soneto, [f. A8v.]

Anónimo: «De un amigo del autor»

«No es fábula, ¡oh, Alfaro insigne!, cuanto», Soneto, [f. A6r.]

«Doctor Alfaro, grande amigo mío», Epístola en tercetos, Anónimo, [f. H7v.]

Artieda, Baltasar de

«Tu lira, Enrique, presume», Décima, [f. E8v.]

Durán de Torres, Francisco

«Hoy, Alfaro, tu memoria», Décima, [f. A6r.]

Guete, Matías de

«*Melpómene pulsans concordi
pollice chordas*», Epigrama, [f.
A5r.]

Laso, Juan

«Enrique, en tus verdes
años», Décimas, [f. B3r.]

San Elías, Roque de

«*En retendas Acteon, atque;
Diana movere*», Epigrama, [f.
A5r.]

Sayol, Daniel

«Lo acorde y concertado de
tu lira», Soneto, [f. A7v.]

Suso y Castro, Gonzalo de

«Doctor Alfaro era sabio»,
Décima, [f. B1v.]

Reyes, Baltasar de los

«Enrique, español galeno»,
Décima, [f. B1r.]

Ríos, Tomás de los

«Clío el pensar te dio más
remontado», Soneto, [f.
A6v.]

Perea, Juan Antonio de

«Luciente sol Español»,
Décima, [f. A7v.]

Vaca de Alfaro, Enrique

«Beldad que pompa en tal
raíz procura», Soneto, [f.
H4v.]

«Cisne del Betis que, con
blancas plumas», Soneto, [f.
G2r.]

«De la bárbara Memfis
celebrada», Soneto, [f. E5v.]

«De la fuerza del hado
compelido», Soneto, [f. F4v.]

«Dime, Narciso, que otro
tiempo fuiste», Soneto, [f.
E6r.]

«Discreto, si la atención»,
Redondillas, [f. E7r.]

«Don Diego Silva y
Velázquez», Romance, [f.
B6r.]

«Dulce letargo, suspensión
tirana», Soneto, [f. H3v.]

«Esta hidra mortal o
sombra horrible», Soneto,
[f. H3v.]

«Gámez famoso, sin igual
Cabrera», Soneto, [f. G5r.]

«Garganta dulce de
concentos puros», Soneto,
[f. F1r.]

«Insigne Alfaro, tu pincel
aspira», Soneto, [f. G8v.]

«Labró el famoso Méntor»,
Redondillas, [f. E7r.]

«La reina de las flores es la
rosa», Soneto, [f. F3r.]

«¡Oh radiante Apolo»,
Liras, [f. C5r.]

«Otro a su célebre
biblioteca», Soneto, [f. G5v.]

«Quéjate de tu dolor»,
Décima, [f. E5r.]

«Quien habrá que tu
ciencia, Enrique, explique»,
Soneto, [f. G4r.]

«Reloj que mides sin cesar
la vida», Soneto, [f. H2v.]

«Tú, que te apartas de la
pompa humana», Soneto, [f.
E6v.]

Zapata, Juan Antonio

«Llegas, ¡oh Enrique!, a
mostrarte», Décimas, [f.
A8r.]

2.4.2 Índice de primeros versos

- «A Hipócrates, que fue el
honor de Quíos», Soneto,
Juan de Alfaro, [f. A7v.]

- «Beldad que pompa en tal
raíz procura», Soneto,
Enrique Vaca de Alfaro, [f.
H4v.]

- «Cisne del Betis que, con
blancas plumas», Soneto,
Enrique Vaca de Alfaro, [f.
G2r.]

- «Clío el pensar te dio más
remontado», Soneto, Tomás
de los Ríos, [f. A6v.]

- «De la bárbara Menfis celebrada», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. E5v.]
- «De la fuerza del hado compelido», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. F4v.]
- «Dime, Narciso, que otro tiempo fuiste», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. E6r.]
- «Discreto, si la atención», Redondillas, Enrique Vaca de Alfaro, [f. E7r.]
- «Doctor Alfaro era sabio», Décima, Gonzalo de Suso y Castro, [f. B1v.]
- «Doctor Alfaro, grande amigo mío», Epístola en tercetos, Anónimo, [f. H7v.]
- «Docto médico elegante», Décima, Juan Torralvo y Lara, [f. B2v.]
- «Don Diego Silva y Velázquez», Romance, Enrique Vaca de Alfaro, [f. B6r.]
- «Dulce letargo, suspensión tirana», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. H3v.]
- «*En retendas Acteon, atque; Diana movere*», Epigrama, Roque de San Elías, [f. A5r.]
- «Enrique, de tu ingenio sin segundo», Soneto, Ignacio de Almagro, [f. A8v.]
- «Enrique, español galeno», Décimas, Baltasar de los Reyes, [f. B1r.]
- «Enrique, en tus verdes años», Décimas, Juan Laso, [f. B3r.]
- «Esta de tu discurso alta fatiga», Soneto, Andrés Jacinto del Águila, [f. A8v.]
- «Esta hidra mortal o sombra horrible», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. H3v.]
- «Garganta dulce de contentos puros», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. F1r.]

- «Gámez famoso, sin igual Cabrera», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. G5r.]
- «*Gaudia magna mihi subeunt charissime fili*», Epigrama, Francisco de Alfaro, [f. E8r.]
- «Insigne Alfaro, tu pincel aspira», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. G8v.]
- «Hoy, Alfaro, tu memoria», Décima, Francisco Durán de Torres, [f. A6r.]
- «La reina de las flores es la rosa», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. F3r.]
- «Labró el famoso Méntor», Redondillas, Enrique Vaca de Alfaro, [f. E7r.]
- «Lo acorde y concertado de tu lira», Soneto, Daniel Sayol, [f. B2r.]
- «Luciente sol Español», Décima, Juan Antonio de Perea, [f. A7v.]
- «Llegas, ¡oh Enrique!, a mostrarte», Décimas, Juan Antonio Zapata, [f. A8r.]
- «*Melpómene pulsans concordi pollice chordas*», Epigrama, Matías de Guete, [f. A5r.]
- «No es fábula, ¡oh, Alfaro insigne!, cuanto», Soneto, Anónimo, [f. A6r.]
- «¡Oh radiante Apolo», Liras, Enrique Vaca de Alfaro, [f. C5r.]
- «Otro a su célebre biblioteca», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. G5v.]
- «Quéjate de tu dolor», Décima, Enrique Vaca de Alfaro, [f. E5r.]
- «Quien habrá que tu ciencia, Enrique, explique», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. G4r.]
- «Reloj que mides sin cesar la vida», Soneto, Enrique Vaca de Alfaro, [f. H2v.]

- «Tu lira, Enrique,
presuma», Décima,
Baltasar de Artieda, [f.
E8v.]

- «Tú, que te apartas de la
pompa humana», Soneto,
Enrique Vaca de Alfaro, [f.
E6v.]

- «Ya el poema de Acteón»,
Romance, Andrés Jacinto del
Águila, [f. B4r.]

PARTE III

CONCLUSIONES, ANEXOS Y BIBLIOGRAFIA

1. Conclusiones

El estudio de la poesía áurea conforme a postulados inmanentistas ha contribuido a aislar al texto de su contexto y, por tanto, de la «realidad» para la que fue creado, descuidando así su función pragmática. Como consecuencia, el estudio del autor se ha limitado a un reducido biografismo, insuficiente para explicar los intereses o motivos que llevan a un individuo a escribir y editar su obra, con vistas a configurar una identidad autorial y un perfil público.

Significativos trabajos han venido insistiendo en ello y reclamando atención sobre este hecho, principalmente a partir de los presupuestos metodológicos de Pierre Bourdieu y su noción de «campo literario». La presente investigación es una muestra de la necesidad apremiante de emplear una mirada poliédrica en el análisis literario. Si únicamente nos hubiéramos ceñido a la «literariedad» de la obra que aquí editamos, la *Lira de Melpómene* (Córdoba, 1666) de Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1635-1685), esta tesis, probablemente, no habría existido. Sin embargo, valorándola en su dimensión literaria, histórica, social y material, podemos apreciar cómo esta obra evidencia un empleo de la poesía que va más allá del mero hecho de llenar un folio en blanco mediante un plausible ejercicio de la retórica y las reglas del arte al servicio de unos fines ideológicos o mercantiles, y se encamina al uso de la poesía como vehículo de propaganda y canonización del poeta, así como del círculo literario al que pertenece y la clase social que representa.

Enrique Vaca de Alfaro forma parte de la «nueva nobleza», aquella que reclama su lugar en la aristocracia urbana por medio de la hidalguía del saber y el ejercicio de una profesión distinguida. Vaca ejerció como médico en su ciudad natal, donde tuvo el honor de señalarse como el doctor personal del obispo Francisco de Alarcón. Muy ligada a su condición de médico se encuentra la de poeta y erudito, pues es su profesión o, mejor, el ocio que de ella dimana, lo que justifica su acceso a la escritura y la imprenta, según el tópico latino de *otium cum litteris*. Pero la defensa de su actividad poética trasciende de ser un honorable entretenimiento en los ratos de asueto. Así, la

Lira de Melpómene es concebida, ya desde su aprobación por el provisor y vicario general del obispado de Córdoba, José Hurtado Roldán, como un «medicamento espiritual del alma», pues, a través de ella, el autor pretende sanar las bajas pasiones. De ahí que elija como centro de su volumen un «poema trágico» con el que procurar la catarsis en sus lectores y, al tiempo, elevar el tono retórico-estilístico de su obra.

Sin embargo, esta concepción de la poesía como fármaco, cuyas raíces sitúa Pedro Ruiz en el pensamiento platónico, no deja de ser un tópico más del que el autor se sirve para justificar su acceso a la escritura, mediante el recurso a su doble condición de médico y poeta, al tiempo que disimula la verdadera intención que le llevó a componer y editar su obra: la de adquirir presencia y visibilidad en el panorama cultural y esculpirse una imagen con la que medrar en la escala social y ganar eternidad. Para ello, Enrique Vaca, como Apolo, el dios de la poesía, aparece rodeado en la obra de sus valedores, que lo acreditan por medio de las aprobaciones legales, llenas de juicios críticos de orden moral, y por medio de los poemas encomiásticos que le dedican, en los que alaban al autor como docto y como doctor. A ellos se suma una serie de elementos paratextuales que coadyuvan a configurar la imagen del autor, entre los que destaca el grabado con su retrato.

La relevancia de la *Lira de Melpómene* radica, por tanto, en que manifiesta, por un lado, un cambio en la concepción de la poesía, que pasa de ser un adorno del noble a un objeto social y de mercado; y, por otro, un reajuste en la concepción del poeta, ya que Vaca de Alfaro se dirige a la imprenta, no en busca del sustento económico que puede ofrecerle el mercado editorial, sino con el ánimo de quien se ve obligado a justificar su actividad literaria por medio de un ocio eutrapélico que le permite afianzar su imagen como profesional de la medicina y como docto en letras; todo esto en el marco de una sociedad en la que cada vez los méritos heredados iban perdiendo fuerza y en la que se hacía necesario esgrimir los méritos de clase,

de una «nueva clase», que basa su nobleza no en la cuna, ni en la sangre, sino en unos méritos adquiridos. Estos, al no venir dados, solo obtienen sentido al ser públicos, es decir, publicados. Para ello se hace obligatorio recurrir a la actividad literaria con la que ocupar un «ocio» necesario como medio para afianzar el «negocio», esto es, la imagen social con la que el individuo pretende distinguirse, promocionarse y, en última instancia, (auto)canonizarse. De ahí que la obra se cierre con los siguientes versos:

¡Vivid amigo!, pues que los renombres
y méritos gradúan, que no en vano
guarda Dios lo que importa, y esto es llano.

1. Conclusions

The study of classic poetry under proper principles has provoked that the text has been isolated from its context and consequently, the «reality» ,for which it was created, neglects its pragmatic function. As a result , the author's study has been limited to a simple biographism, which in turn, is insufficient to explain the interests or motives that encourages an individual to write and to publish his or her work, aimed of setting up an authorial identity and a public profile. Significant works have been dedicated to this issue and have called their attention, mainly from the methodological presuppositions of Pierre Bourdieu and his concept of «literary field». By means of this, a recent research is a signal of the urgency to employ a multifaceted look at literary analysis. If we had only analysed the «literariness» of the work that we comment here, the *Lira de Melpómene* (Córdoba,1666) by Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, 1635-1685), this thesis probably would not have existed. However, being priceless in its literary, historical, social and material dimension, we appreciate through this work the use of poetry which reaches far beyond the simple fact of filling a blank sheet through a outstanding exercise of rhetoric and rules art in the service of some ideological or commercial purposes. Moreover, it is directed to the use of poetry as a vehicle of information and canonization of the poet and the literary circle to which it belongs together with the social class which it represents.

Enrique Vaca de Alfaro is part of the «new nobility», as he demands his place in the urban aristocracy through his wit of knowledge and well done in a remarkable profession. Enrique Vaca de Alfaro not only worked as a doctor in his hometown, where he was honored to be identified as the personal doctor of Bishop Francisco de Alarcon, but also he was a poet and a scholar, being his profession, or better said, his leisure time, from which poetry is derived, what justifies his access to writing and printing, according to the Latin topic of *otium cum litteris*. However, this defense of his poetic activity shouldn't be understood as honorable entertainment in the moments of his

rest. Thus, the *Lira de Melpómene* is conceived, since its approval by the vicar and vicar general of the diocese of Cordoba, Jose Hurtado Roldan, as a «spiritual medicine of the soul» since the author makes use of it in the quest of healing low passions. Hence, he chooses as center of his volume a «tragic poem» with the intention of seeking catharsis on the part of his readers, and, in time, raising the rhetorical-stylistic tone of his work.

Nevertheless, this conception of poetry as a healer, whose origins are placed by Pedro Ruiz in the platonic thought, no longer is a topic over which the author uses it so as to justify himself when accessing to writing. As mentioned above, by means of the double use of his status as a doctor and as a poet, he masks the true intention which leads him to compose and edit his work to acquire the presence and visibility in the cultural panorama by sculpting an image to go up on the social scale as well as being eternal. As a result, Enrique Vaca, like Apollo, the god of poetry, appears surrounded in his work by his literary supportive friends, who credit him by providing full of critical judgments, moral and legal approvals and through the eulogistic poems, they praise the author as a scholar as well as a doctor. Moreover, a serie of graphic elements out of the text itself help to shape the image of the author, most notably with his portrait.

Consequently, the importance of the *Lira de Melpómene* lies in the manifestation of a change in the conception of poetry, which happens to be a noble ornament to a social object. Meanwhile a new conception of the poet arises since Alfaro goes to press, not for the financial support of the publishing market may offer but in the spirit of one who is forced to justify his literary activity by an enjoyable entertainment which consolidates his image as a medical professional as well as an erudite in letters; all this in the context of a society that increasingly inherited merits were losing strength and that it was necessary to wield the merits of class, a «new class», whose nobility is not in the cradle, or blood, but the acquisition of merits. These get meaning to be

public once they are published. Therefore, it is obligatory to set on literary activity which occupies a necessary «leisure» time as a means to strengthen the «business», in turn, the social image with which the individual is to be identified, promoted and ultimately selfcanonized. Hence, the play closes with the following verses:

¡Vivid amigo!, pues que los renombres
y méritos gradúan, que no en vano
guarda Dios lo que importa, y esto es llano.

2. Anexos

2.1 Composiciones poéticas

A continuación editamos las composiciones poéticas que hemos descrito y catalogado en el apartado §I.2.2.5. Para ello empleamos los criterios de edición ortográficos indicados en §II.2.1 para la *Lira de Melpómene*. Todos los textos van acompañados de una única nota en la que remitimos al ejemplar impreso o manuscrito que sirve de base textual en cada caso.

2.1.1 Liras recogidas en la *Descripción panegírica...*, Málaga: por Mateo López Hidalgo, 1661

Liras del lic. Enrique Vaca de Alfaro, médico de Córdoba¹

Cabildo el más católico
y cónclave el más docto y eclesiástico,
que con brío apostólico
desvaneces las sombras del fantástico,
oye mi humilde prólogo, 5
aunque mi ingenio no es el de Crisólogo.
Si con ánimo bélico,
dirigiste a Dios templo tan magnánimo
y está en este pan célico
para premiar tu fe, tu celo y ánimo, 10
no temas lo mortífero,
teniendo en él el grano más fructífero.

¹ Seguimos como base textual para esta edición las pp. 567-568 del ejemplar 2/7347 de la Biblioteca Nacional de España.

Tu fama por mil títulos,
en las esferas de este coro angélicas,
se escriba en más capítulos 15
que brillan luces las alfombras célicas,
pues, constante y solícito,
descansas, trabajando tan explícito.

Si de cedro odorífero
Salomón labró templo y obró oráculo, 20
este es más salutífero,
a quien rige de Cristo el regio báculo;
en estilo poético,
te alaben todos los del reino bético.

Y con acento orgánico, 25
los cisnes de Aganipe, en sus retóricas,
hechos del metro arcánico,
coronen basas y columnas dóricas,
en distinto período,
canten motetes dulces, como Hesíodo. 30

Este templo magnífico,
sagrada, rica y relevada víctima,
para el alma es vivífico,
pues nos da por manjar y dulce epítima,
néctar que al paralítico 35
dará más vida que el Maná israelítico.

Para premiar tu mérito,
a pesar de la envidia y de su escándalo,
lo futuro y pretérito
te alabará el asírico y el vándalo 40
y en todo el reino américo

tu templo adorarán por cielo esférico.

Luce, pues, sin eclíptica,
a pesar del sectario más indómito,
que sola tu política, 45
dejando al mundo en el obrar atónito,
merece que, en lo histórico,
encomios te dedique el más retórico.

2.1.2 Décimas en los paratextos de *La Montaña de los Ángeles*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1674.

Del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, décimas al autor²

Con tan elocuente pluma,
cual otro Homero sagrado,
con tu retórica has dado
esta descripción en suma.
De elocuente no presuma 5
el más docto y erudito,
que habiendo hallado escrito
tratado tan singular,
ni tengo más que mirar,
ni que leer más solicito. 10
Con tan suave melodía
y verso tan regalado,
en la soledad me he hallado
suspenso de tu armonía.

² Seguimos como base para la presente edición los folios ff. 6v-7r. del ejemplar R/35409
Biblioteca Nacional Española.

Es muy propia la energía 15
de tus voces y pintura,
tiene el poema dulzura
y lo que pintas se mira,
con que tu ingenio me admira
pintando aquesa clausura. 20

Con tu elocuencia pretendes
a esa angelical montaña,
el atraernos con maña
cuando escribes y suspendes.
En amor divino enciendes 25
y a la soledad nos llevas,
por la más segura apruebas
y con celestial destino,
nos guías por el camino
de esas grutas y esas cuevas. 30

Despreciar la pompa humana
y el concurso bullicioso
y buscar quieto reposo,
tranquilidad soberana.
Esta sí que es vía llana: 35
entre asperezas y riscos,
serán estos obeliscos
escala a celestes glorias
y perpetuas las memorias
de los ángeles franciscos. 40

2.1.3 Soneto acróstico en los paratextos de *La Montaña de los Ángeles*, Córdoba: por Andrés Carrillo, 1674.

Soneto acróstico a D. Pedro Negrete. El doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, médico del ilustrísimo señor D. Fco. de Alarcón, obispo de Córdoba, al ingenio claro fecundo que corrigió toda esta obra hasta el nuevo ser, para la común utilidad³

A Orfeo da el desdén tu acento grave
(Demóstenes Hispano en la elocuencia),
Píndaro mendigara tu eminencia,
Ennio a tu dulce plectro lo suave.

Del sagrado Helicón tienes la llave, 5
reservado el licor a tu excelencia;
¡oh portento admirable el de tu ciencia!
No ofenda el labio lo que en él no cabe.

En tus ecos la fama te eterniza
Góngora de este siglo, sin que ofensa 10
recelen tus laureles bien ceñidos,
en esta edad que atenta solemniza
tu nombre, él solo es la mayor defensa
en honores y aplausos tan debidos.

2.1.4 Soneto a la muerte del obispo Alarcón (1675)

³ Seguimos como base para la presente edición el folio 66r. del ejemplar R/35409 Biblioteca Nacional Española.

Soneto del doctor D. Enrique Vaca de Alfaro⁴

Descansa en paz aquí depositado,
prelado ilustre, héroe esclarecido
cuyo nombre jamás podrá el olvido
borrar de mi memoria venerado.

Descansa en paz, oh huésped encerrado, 5
que en urna breve, suelo esclarecido,
por colocarte en sitio más debido
tres dignas mitras su lugar te han dado.

Descansa en paz en este que te ofrece
por mausoleo, túmulo dichoso, 10
este cabildo que en afectos crece.

Descansa en paz, que en templo tan glorioso
no sé si la alma que inmortal florece
le invidia al cuerpo el celestial reposo.

2.1.5 Loa inédita de Vaca de Alfaro [1671?]

Loa a las majestuosas fiestas que los dos cabildos, religiosísimo y nobilísimo, de esta muy noble y muy leal ciudad de Córdoba dirigen en celebración del culto que su santidad concedió en veneración del santo e ínclito rey de España don Fernando el Tercero⁵

⁴ Sirve como base textual a esta edición el f. 1r. único ejemplar conservado de este impreso bifolio titulado *Fue depositado el cadáver del ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco de Alarcón...* [19 de mayo de 1675] que se encuentra en la propiedad de quien suscribe este trabajo de investigación.

⁵ Seguimos en nuestra edición el texto autógrafo conservado en los ff. 289v.-293v. del mss. 13599 de la Biblioteca Nacional de España, titulado *Manuscritos que quedan del Dr. don Enrique Vaca de Alfaro, historiador de Córdoba*. Por las referencias presentes en el texto, podemos datarlo en 1671.

Dedicatoria.

Varón heroico que en prudencia excedes
al grande emperador Justiniano,
a ti esta carta, oferta de mi mano,
dedico aunque cansado de ella quedes.
Hónrala con tu vista, y no me vedes 5
que con mi propia musa quede ufano,
deudor y agradecido, pues no en vano
a ella le habré debido estas mercedes.
Del pájaro la edad, fenicio, heredes,
y soy tu siervo quien en esto gano. 10

Hablan en ella.

Un peregrino. La fama. Un soldado.

Loa a las majestuosas fiestas que los dos nobilísimos cabildos,
pontificio y regio, dirigen a la beatificación del santo rey don Fernando
Tercero.

Salen Peregrino y Soldado.

Pereg. Gracias al cielo que piso
 con estas indignas plantas
 la rubia arena que el Betis
 tal vez interpola en plata.

Sold. Doy a nuestro grande Dios 5

infinitas alabanzas,
pues ya de Córdoba miro
las torres y las murallas.

Peregrino pasajero,
que talando tierras varias 10

— como yo mares de espuma —
mi soledad acompaña,

¿qué hay en Córdoba de nuevo
que gozosa toda la alma
desea saber de paso 15
lo que en su opulencia pasa?

Pereg. Mi intento es saber lo mismo,
y entre confusiones tantas,
más que me afligen las dudas,
me alientan las esperanzas. 20

Sale la Fama.

Sold. Mas, ¿qué deidad es aquella
que a tierra se desembarca,
coronada de trofeos,
que parece más que humana?

Pereg. Salgamos a recibirla, 25
hagámosle a un tiempo salva,
que nos dará buenas nuevas
por tener tan buena cara.

- Sold. Belona del sacro Betis,
de su antiguo imperio Palas, 30
que flechas son la hermosura
y con el recato matas,
pues la dicha nos condujo
a mirar belleza tanta,
que fueron de esa beldad 35
Venus, Minerva y Cleopatra
un asombro o un bosquejo,
sácanos de dudas tantas:
qué hay en Córdoba de [...] 40
[...] mundo abreviado mapa
[A]cláranos ese enigma,
[por] Dios, que si lo dilatas,
serán los placeres penas,
y los regocijos, ansias.
- Fama. La fama soy, atendedme, 45
sabréis, en breves palabras,
de un prodigio mil prodigios
que provienen de una causa.
- Pereg. Con gusto te obedecemos
por la elocuencia con que hablas. 50
- Fama. El Tercero rey Fernando,
cuyas heroicas hazañas
exceden al mar las olas,

del enero las escarchas,
 las flores que al mayo adornan, 55
 los copos que el Alpe cuaja,
 a los años diez y ocho,
 de su valerosa infancia,
 fue coronado por rey
 de las dos coronas sacras, 60
 para terror de la invidia
 y timbre de su prosapia.
 A este tiempo Andalucía
 oprimida se hallaba
 de los bárbaros que, aleves, 65
 nuestros ritos profanaban.
 Fernando, con santo celo,
 por las dos Castillas marcha
 para dilatar la fe
 en cuanto el sol se dilata, 70
 y después de otras ciudades
 que a los filos de su espada
 tributaron sucesiones,
 después de muchas batallas,
 la gran Córdoba conquista, 75
 que es señora soberana
 del mundo, cuyas grandezas,
 cuyas glorias, cuyas armas,
 en el más ignoto clima,
 nunca serán ignoradas. 80
 Treinta y cinco años reinó
 eternizado en la fama,

y, a cincuenta y tres de edad,
 fénix a vida más larga
 pasó, que al justo la muerte, 85
 aunque sujeta, no acaba,
 que con ser deuda forzosa,
 fue en Fernando voluntaria.

En mauseolo ostentoso
 se conserva edades tantas 90
 incorruptible su cuerpo
 en la iglesia sevillana.

Santo en la voz de los reyes
 por tantos siglos le aclaman,
 y la voz del pueblo cuanto 95
 aprobaron Dios y el papa.

Llegó a Córdoba el correo
 con nueva tan deseada
 que, cuando el cielo lo ordena,
 el tiempo no lo embaraza. 100

Y al santo beatificado,
 mirad si con justa causa,
 Córdoba previene aplausos
 en su catedral sagrada.

Presto veréis altares 105
 que a los cielos se levantan,
 donde el primor y el aseo
 tantos prodigios enlaza.

[Des]pués, atrios y capillas,
 maravillas hoy extrañas 110
 sobre pinos que registran

del cielo la azul campaña.

Pero qué mucho si corre
prevención tan duplicada
por dos tan nobles cabildos, 115
de muchos cuerpos, un alma;
príncipes, cuyo valor
con demostraciones habla,
siendo de su desempeño
mudas lenguas, glorias tantas; 120
qué mucho pues, si estas fiestas
riquezas ostentan varias,
si las fomenta y anima,
si las procura y alcanza
nuestro gran corregidor, 125
príncipe en cuya alabanza
toda retórica es muda,
toda elocuencia sin habla,
cortos anales, las voces
de la voladora Fama. 130
Para los gozos futuros
presto veréis coronadas
las torres y las almenas
de incendios y luminarias,
y con tanto lucimiento 135
de luces la torre sacra
que, esparciendo ardiente fuego,
depone las sombras pardas;
las voces de los clarines,
el rumor de las campanas, 140

los ministriles acordes
 harán la noche alborada;
 adornaranse las calles
 de seda y oro bordadas,
 que a la admiración suspendan 145
 y a la suspensión atraigan.
 Ya máscara se previene
 de ridículo y de gala,
 y otras muchas prevenciones
 que, en el silencio, se enzarzan. 150
 A toda España le toca
 celebrar a su monarca
 por restaurador [...]

[...]

[...] 155
 [...] y obligada
 [...] principalmente
 [...] que sobresalga
 [...] a esta ciudad el santo
 [la función] mostró más rara, 160
 [escrito] lo que veréis
 que por no cansaros, basta
 bosquejaros brevemente
 función que tanto se espacia.

[I]ros en paz y escribid, 165
 estas fiestas acabadas,
 lo que en Córdoba habéis visto
 a Flandes, Francia y Italia,
 para que tengan noticia

- de maravillas tan altas 170
 en cuanto Cintia platea,
 dora el sol y el cristal baña,
 los presentes y futuros,
 haciéndose lenguas varias
 de Córdoba en los elogios, 175
non plus ultra, común patria.
- Sold. Omitiendo las noticias
 que nuestro deseo aguarda,
 nos cansas, deidad hermosa,
 nos afliges, diosa alada. 180
 Y supuesto que en ti solo
 (a pesar del tiempo) se halla
 lo que ha pasado presente,
 haz presente lo que pasa,
 porque quede satisfecha 185
 cualquiera duda obstinada
 que no cree aquestas glorias
 [...]
- Fama. Obligada de los ruegos,
 de las porfías cansada, 190
 forzada de la verdad,
 diré al mundo lo que pasa.
 En la madre a quien dichosa
 siempre mis voces aclaman,
 en aquesta, cuyos hijos 195

afrontan a Marte y Palas,
 en ésta, con quien los astros
nunca muestran inconstancia,
siempre influyendo felices,
la fiesta se celebraba. 200

 A los seis del mes de junio,
hora de vísperas dada,
fue entrando el cabildo regio
a asistir, con tan extraña
 pompa y tanto lucimiento 205

que no pueden las palabras
de Cicerón, ni de Apeles
el pincel, ni las *Iliadas*
 de Homero, aun quedando cortas,
explicar acción tan alta. 210

Digo, pues, que si las fiestas
de las vísperas se sacan,
 grandes vísperas serán,
pues tan gran fiesta aguardaban.
Acabadas, pues en una 215

puerta de la misma casa
 de aquel que, por la hermandad
de Cristo, murió aflechada
su carne, representaron
una comedia. Aquí es nada 220

 la memoria de romanos
coliseos, pues, pasmada,
la admiración no distingue
si vio mucho, o si vio nada.

En esto, el coche de Febo 225
 rodando por esas altas
 esferas a más andar
 a otro clima se apartaba,
 y la mujer del Erebo
 cubierta de sombras pardas, 230
 llena de tristes tinieblas,
 su rostro al nuestro mostraba,
 y cuando esa raridad,
 confusamente ocupaba,
 la ahuyentaron las luces, 235
 los fuegos y luminarias,
 tanto que pudo decirse,
 pues ya la noche faltaba,
 o los caballos febeos
 han dando vuelta o se paran, 240
 porque las casas e iglesias,
 calles, puertas y ventanas,
 los muros, plazas y torres,
 a Apolo invidia causaban.
 No echó de sí tanto fuego 245
 aquel cristal que embrazaba
 el sabio Arquímedes cuando,
 de los romanos la armada,
 desde el muro de Sicilia,
 dejó en el mar abrasada, 250
 como la lucida torre
 fábrica excelsa que iguala
 al templo efesio y grie[go]

en volcanes exhalaba.
 El rumor de las trompetas 255
 y el clamor de las campanas
 la confusión de la torre
 de Nembrot aventajaba.
 Dio Pitio la vuelta al mundo,
 dejó la Noruega helada 260
 y volvió a nuestro hemisferio
 y su precursora, el alba,
 salió derramando perlas,
 domingo por la mañana.
 Se hizo una procesión 265
 con majestad soberana,
 donde alternativamente,
 falda e insignias llevaban
 los ilustres senadores,
 al pasar de esta sagrada 270
 grey, que luego a sus ovejas,
 la procesión acabada,
 misa de pontifical
 dijo y, mientras se oficiaba,
 al son de los ministriles, 275
 muchos tiros disparaban.
 Llegó la tarde y, al tiempo
 que dejaba la campana,
 por el circo de la iglesia
 [...] navíos guiada 280
 [Con] una máscara en orden
 tan puesta y tan concertada,

que alguno pensó que alguna
 compañía de la guarda,
 que algún tiempo asistió al santo 285
 en tiempo de su sagrada
 beatificación, salía
 de su fúnebre morada
 a asistirle y que marchando
 iba, como acostumbraba. 290
 Lo ridículo que en ella
 iba entretuvo, y la gala
 al sentido de la vista
 lisonjeó; y acabada,
 hubo, por tarde y por noche, 295
 lo mismo que la pasada.
 Llegó la aurora siguiente
 y, en una misa cantada,
 predicó el escriturario,
 flor que en el jardín del alma 300
 es, a Dios, opimo fruto
 de su doctrina sagrada.
 Las ilustres religiones
 concurrieron y, llegada
 la tarde y vísperas dichas, 305
 la juventud más lozana,
 sobre defines de pino
 que el manso Betis surcaba,
 entre moros y cristianos
 se dieron una batalla 310
 de burlas y, aunque de burlas,

tengo por cosa sentada
que aquella que allá en Lepanto
tuvo el señor don Juan de Austria,
pudiera invidiar a aquesta, 315
y la razón es bien clara,
porque en ella hubo extranjeros
y hubo lunas otomanas,
y en esta solo españoles,
y cordobeses, que basta. 320
Acabó con un castillo
de fuego, y nadie lo extraña,
que ardimientos cordobeses
castillos de fuego exhalan.
Corrieron luego en el río 325
las aves que semejanza
son del pastor a quien Juno
hizo guarda de la vaca,
regocijando a los otros
la muerte que a ellos les daban. 330
Después, con comedia y fuegos,
el vulgo se retiraba
a dar tributo a Morfeo,
viva imagen de la parca.
Ya la madre del que en Troya, 335
por defender sus murallas,
murió a mano de los griegos,
del triste luto cansada,
con la venida de Cintio
el negro manto arrojaba, 340

y el oráculo de Delos
los altos montes bordaba,
hermoseando las flores,
fertilizando las plantas.

Martes fue 9 de junio 345
y, aunque es día de desgracia,
ese fue el más feliz día
que en Córdoba se esperaba.

Para el colmo de la fiesta
que celebra a su monarca, 350
dicha misa predicó
solo el que alcanza la palma,

pues ese solo es Victoria
y si ésta solo se alcanza
con penitencia, ya es suya, 355
pues penitenciario se halla.

Llegó la tarde y dijeron
las vísperas y, acabadas,
con todas las religiones,
que iban con sus patriarcas, 360

y las cruces parroquiales,
a que el clero acompañaba,
el cabildo pontificio,
a quien entonces tocaba,

en solemne procesión, 365
el santo y palio llevaban
hasta llegar a la puerta,
a donde su acción dejada
en los consulares regios,

a las calles le sacaban, 370
las cuales, con tal grande[za]
estaban aderezadas
de seda y oro, que en Tiro
y Sidón se transformaban.
De aquel metal en que inflamó 375
la diosa de la inconstancia
hubo tanto que imagino
que al Potosí aventajaba.
Hubo altares diferentes,
donde el primor y la gala, 380
la curiosidad y aseo
compitieron, mas la palma
llevó el del ilustre cónsul
Arroyo, que si volara,
dudo llegara a alcanzar 385
lo que en mi clarín alcanza.
Hubo entre otras una fuente
de aquellas que dedicaban,
en los pensiles chipreyos
a Venus; y otra que daba 390
al Dios que convirtió al río
en delfín; y, si Diana
bajara de las esferas,
al cansancio de la caza,
hallara en bosques fingidos 395
lo que en los propios hallaba.
Hubo comedias y, después,
[]legando el santo a su casa,

[q]ue aquesse nombre le doy
a la catedral sagrada, 400

[s]e movieron los suyos
que alegres le colocaban,
en la capilla mayor,
donde su imagen se guarda.

Después la sublime torre 405
luciente fuego arrojaba,
dando a entender que, aun después
de la fiesta celebrada,
en deseos cordobeses
ardor lucido quedaba. 410

Este ha sido, en breves líneas,
bosquejar grandeza tanta.

Sold. Dijo la diosa, y la insignia
que el grande Mercurio calza
puesta, dio al viento las plumas 415
y al orbe noticias largas.

Vase

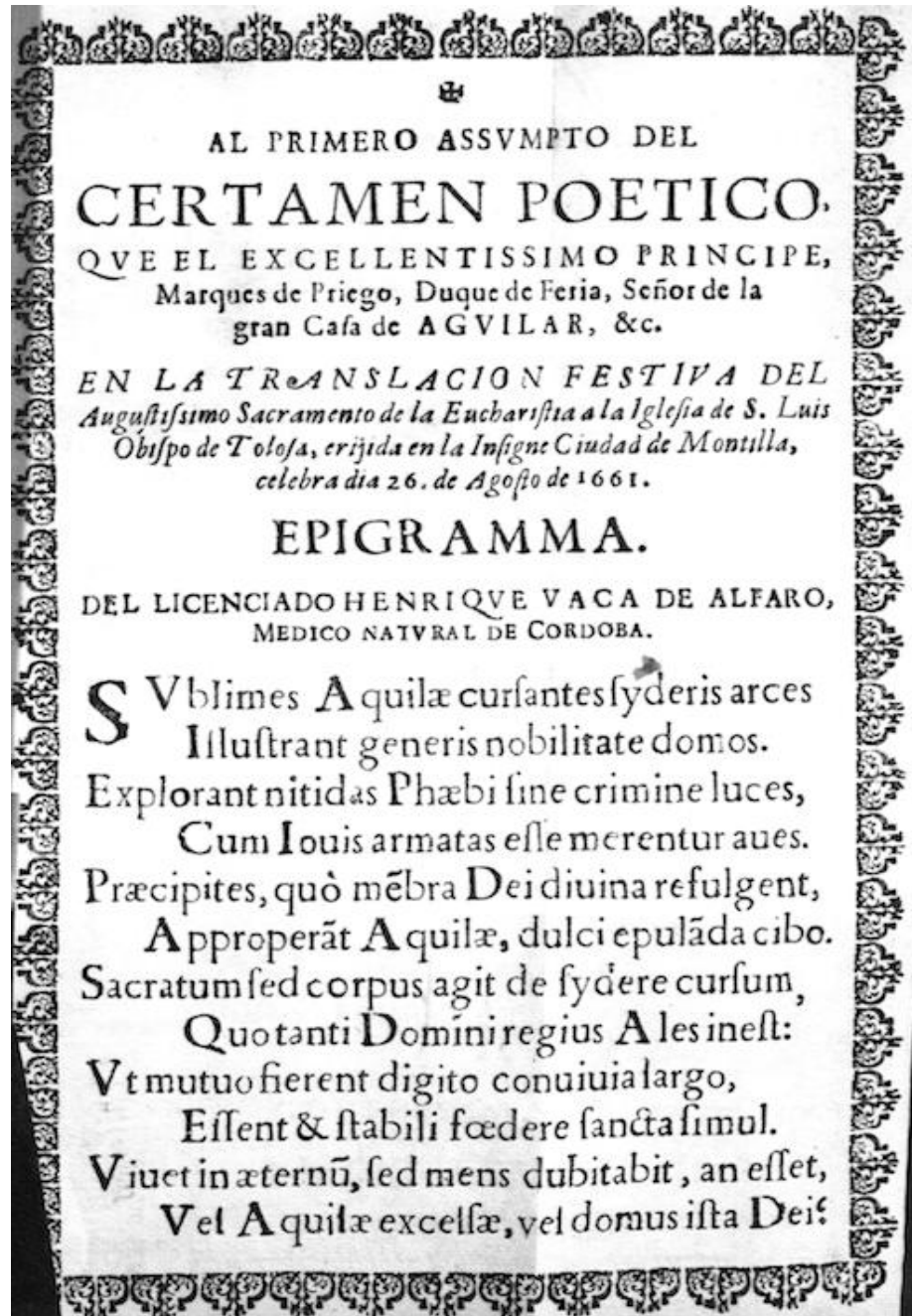
Pereg. Sold. Nuestra admiración disculpe
y silencio en glorias tantas.

Vanse

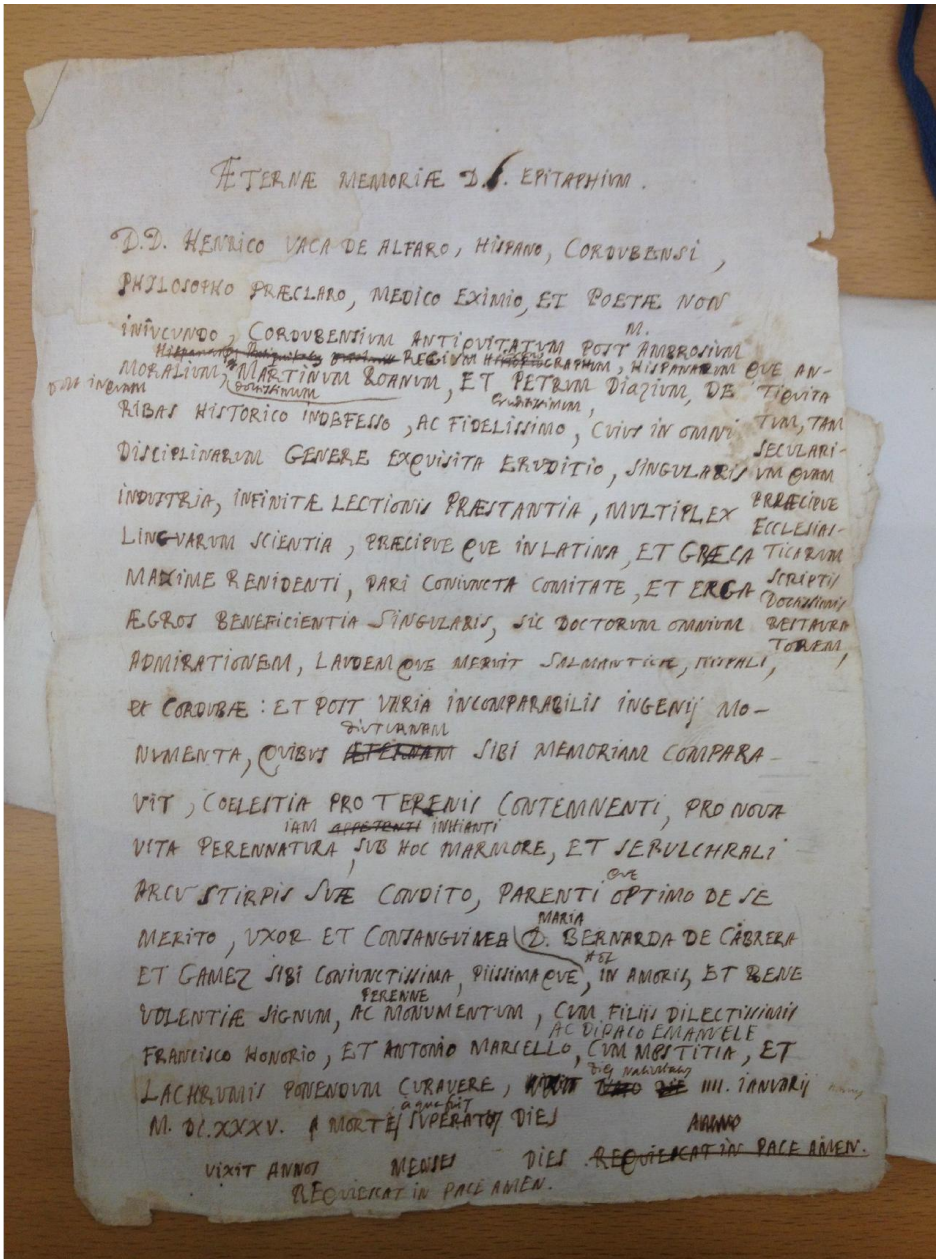
Finis.

2.2 Reproducciones

2.2.1. Epigrama *Al primero asunto del certamen poético...* (1661)



2.2.2 Epitafio de Enrique Vaca de Alfaro compuesto por él mismo



3. Bibliografía

3.1 Bibliografía primaria

Se recoge a continuación por orden alfabético de autor o título, cuando no conste este, la bibliografía primaria impresa y manuscrita anterior a 1820. En el caso de los manuscritos se señala la signatura y biblioteca o archivo de procedencia.

ANACREONTE:

- *Obras de Anacreonte traducidas del griego en verso castellano por D. Joseph y Bernabé Canga-Argüelles*, Madrid, Imprenta Sancha, 1795.

ALFARO Y CABRERA, Antonio de:

- *Por el fiscal eclesiástico de Córdoba, el rector de la parroquia de Santo Domingo de Silos cuyo derecho coadyuvan los curas del Sagrario de la Santa Iglesia y demás rectores de las iglesias parroquiales con el colegio de Nuestra Señora de la Asunción de aquella ciudad*, Córdoba: [s.t], 1700.

ARISTÓTELES:

- *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar*, Madrid: Alonso Martin, 1616.

CEA BERMÚDEZ, Juan Agustín:

- *Diccionario histórico*, Madrid: viuda de Ibarra, 1800.

Certificaciones de estudios. Año 1643-1699, Libro 769, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS).

CESPEDES, Pablo:

- *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la Translación del Santísimo Sacramento a su nuevo y suntuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga: por Mateo López Hidalgo, 1661, pp. 567-568.
- *Relación de la aparición de María Santísima y de la invención de su Imagen de la Fuensanta*, en Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba*, Córdoba, Imp. por Juan Rodríguez, 1778, II: Apéndice,

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de:

- *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

ECHARD, Lawrence:

- *Diccionario geográfico*, Madrid: imprenta de la viuda de Peralta, 1750.

GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, José:

- *Rimas de don García Salcedo Coronel*, Madrid: Juan Delgado, 1627

GHERO, Ranutio:

- *Inscriptiones antiquae totius orbis romani, in corpus absolutissimum redactae*, Heidelberg: officina Commeliniana, 1602

GÓNGORA, Luis de:

- *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel...*, Madrid: Imprenta Real, 1636
- *Obras de don Luis de Góngora comentadas... por don García Salcedo Coronel*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644-1648.

- *Obras de don Luis de Góngora, dedicadas al excelentísimo señor don Luis de Benavides Carrillo y Toledo, marqués de Caracena, por Jerónimo de Villegas*, Bruselas, Francisco Foppens, 1659.

GÓMEZ BRAVO, Juan:

- *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Córdoba: por Juan Rodríguez, 1778.

GUZMÁN, Juan de:

- *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la serenísima reina señora nuestra doña Margarita de Austria, que Dios haya*, Córdoba: Viuda de Andrés Barrera, 1612.

Información de Limpieza de Sangre de don Juan de Alfaro, natural y vecino de Córdoba, como para notario del Santo Oficio, [6 de marzo de 1666], Mss. 12564/7, Biblioteca Nacional de Madrid.

Información genealógica de Melchor Manuel de Alfaro [1697], INQUISICIÓN, 5249, Archivo Histórico Nacional.

Justificación de cursos, asistencia a cátedras, lecciones y pedimentos desde 1593 hasta 1699, Libro 0234, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS).

Libro de matrículas de todas las facultades desde 1604 hasta 1710, Libro 0482, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS).

Libro de grados mayores en todas en todas [sic] facultades y bachilleres en medicina desde 1605 hasta 1618, Libro 0626, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS).

Libro de los grados mayores en todas facultades y bachilleres en medicina desde 1649 hasta el de 1665, Libro 629, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla (AHUS).

MONCAYO, Juan:

- *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, Zaragoza: Diego Dorner, 1656.
- *Rimas*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

MORENO, José Antonio:

- *Antigüedad y grandezas del suntuosísimo y máximo templo de la santa catedral iglesia antiguamente metropolitana de Córdoba*, [Córdoba, 1686], Mss. 9-3410, Real Academia de la Historia.

NEGRETE, Pedro Clemente:

- *Oración evangélica sobre la historia del rico avariento al capítulo 16 de S. Lucas: predicada a la nobleza de Córdoba en la Iglesia de Jesús Nazareno*, Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1676.

OVIDIO:

- *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana*, Valladolid: por Diego Fernández de Córdoba, 1589.

PÁEZ VALENZUELA Y CASTILLEJO, Juan de:

- *Relación de las fiestas que en Córdoba se celebraron a la beatificación de Santa Teresa de Jesús*, Córdoba: Viuda de A. Barrera, 1614.

PACHECO, Francisco:

- *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio:

- *Parnaso pintoresco laureado español con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724.

PAREDES, Antonio de :

- *Rimas*, Córdoba, Salvador de Cea, 1623.

PLINIO, Cayo:

- *Historia natural de Cayo Plinio Segundo traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta... y ampliada por el mismo con escolios, y anotaciones...*, Madrid: Juan González, 1629.

QUEVEDO, Francisco de:

— *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648.

NANI MIRABELLI, Domenico:

- *Polyanthea: opus suavissimis floribus exornatum compositum per Dominicum Nanum Mirabellium*, [Parisiis]: venundatur ab Ioanne Paruo et Iodoco Badio Ascensio, 1512.

RAMÍREZ DE CARRIÓN, Manuel:

- *Maravillas de naturaleza: en que se contienen dos mil secretos de cosas naturales: dispuestos por abecedarios a modo de aforismos... recogidos de la lección de diversos y grave autores*, Montilla: Juan Bautista de Morales, 1629.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:

- *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Francisco del Hierro (1726-1739), 3 vols.
- *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

Registros de exámenes de estudiantes para ingresar en la Facultad Mayor (1649-1664), Libro 552, Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA).

Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina (1654-1660), Libro 660, Archivo de la Universidad de Salamanca (AUSA).

Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina señora nuestra doña Margarita de Austria, Córdoba: viuda de Andrés Barrera, 1612.

ROA, Martín de:

- *Antiguo principado de Córdoba en la España Viterior o Andalúz traducido del latino y acrecentado...por su autor el P. Martín de Roa de la Compañía de Jesús*, Córdoba: por Salvador de Cea Tesa, 1636.

RUANO, Francisco:

- *Casa de Cabrera en Córdoba*, Córdoba: Juan Rodríguez, 1779.

SALAS Y TOVAR, José Pellicer de:

-*Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630.

SÁNCHEZ DE FERIA, Bartolomé:

- *Palestra Sagrada o memorial de santos de Córdoba*, Córdoba: Juan Rodríguez, 1772.

SÁNCHEZ DE LA PARRA, José:

-*Teología cristiana dogmático-moral: compendiada en dos tomos*, Madrid: en la imprenta de Pantaleón Aznar, 1770.

TORRE FARFÁN, Fernando:

- *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando Tercero de Castilla y León*, Sevilla: en casa de la viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.

VACA DE ALFARO, Enrique:

- *Justa poética a la pureza de la virgen nuestra señora celebrada en la iglesia parroquial de san Andrés de Córdoba en 15 de enero de 1617*, Sevilla: por Gabriel Ramos Bejarano en 1617.

- *Proposición quirúrgica y censura juiciosa entre las dos vías curativas de heridas de cabeza común y particular y selección de esta*, Sevilla: por Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

ZACUTO LUSITANO, Abraham:

- *Operum tomus primus in quo de medicorum principum historia libri sex: ubi medicinales omnes historiae de morbis internis...et commentariis illustrantur*, Lugduni: Ioannis Antonii Huguetan, filij & Marci Antonii Rauaud, 1649.

3.2 Bibliografía específica sobre el autor y su obra

ESCUADERO LÓPEZ, José Luis:

- *Varones ilustres de Córdoba, de Vaca de Alfaro: edición y estudio bibliográfico*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1982.
- *Córdoba en la literatura. Estudio bio-biográfico (S. XV al XVII). El ms. de E. Vaca de Alfaro*, prólogo de Manuel Alvar, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

FERNÁNDEZ DE CAÑETE Y QUADRADO, José María:

- «Los Alfaro, linaje ilustre de Córdoba», *Omeya*, 12 (1968).

FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel:

- «La producción médico editorial cordobesa en el Barroco: análisis, revisión y comentarios», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 106 (1984), pp. 347-357.
- *Médicos y subalternos sanitarios en Córdoba durante el siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985.

FUENTES GUERRA, Rafael:

- «Vaca de Alfaro: ilustre familia cordobesa, con científica y literaria relevancia», *Vida y Comercio*, VI, 35 (1961).

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María:

- *Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685): Semblanza*, *Biblioteca Médico-Humanista y Cultura Bibliográfica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Pablo:

- «Breves apuntes de la vida y obras del médico cordobés licenciado Enrique Vaca de Alfaro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, IV, 11(1925), pp. 27-46.

GARRIDO BERLANGA, M^aÁngeles:

- «Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 167-189.
- «Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en *La Montaña de los Ángeles* (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero, Pedro Ruiz (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Universidad de Córdoba, Sevilla y Huelva, 2014, pp. 417-423.
- «Estrategias editoriales de un poeta en el Barroco tardío: Enrique Vaca de Alfaro ante su poesía», *Arte Nuevo: revista de estudios áureos*, 2 (2015), pp. 62-73.
- «De la bibliografía citada en la *Lira de Melpómene* (1666) a la biblioteca inventariada de su autor, Enrique Vaca de Alfaro», en Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García, Manuel F. Fernández Chaves (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 2273-2288.
- «Juan de Mena, primer varón ilustre de Vaca de Alfaro», en Cristina Moya García (coord.), en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Editorial Sílex, 2016, pp. 123-132.

HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio:

- *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid, Imprenta de la viuda de Jordan e Hijos, 1843.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino:

- *Bibliografía hispano-latina clásica: códices, ediciones, comentarios, traducciones, estudios críticos, imitaciones y reminiscencias, influencias de cada uno de los clásicos latinos en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1953.

ANTONIO, Nicolás:

- *Biblioteca hispana nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, Madrid, Fundación Universitaria Español, 1999.

OSUNA CABEZAS, M^a José:

- «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar, *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 41-58.

PALAU Y DULCET, Antonio:

- *Manual del librero hispanoamericano: inventario biográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1990.

POZO Y CÁCERES, Juan Lucas del:

- «IV: Obras varias: biografías cordobesas: Vaca de Alfaro», en *Colección de obras de este autor*, Ms. 97, Biblioteca Provincial de Córdoba.

RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María:

- «La familia Alfaro», en *Genealogía de varias familias nobles cordobesas*, Ms. 93, Biblioteca Provincial de Córdoba.

- «Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera», *Semanario pintoresco español*, 45 (1841), pp. 357-358.
- *Biografía y memorias especialmente literarias de don Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, prólogo de J.M. Cuenca Toribio, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, 1977.

RAMÍREZ ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael:

- *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Pamplona, Analecta Editorial, 2004.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro:

- *Colección de documentos inéditos o raros y curiosos para la historia de Córdoba*, Córdoba, s.a [sin año: Palau lo supone impreso en 1885].
- *Paseos por Córdoba*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2003.

RUIZ PÉREZ, Pedro:

- «Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como *fármacom*», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), *Hilaré tu memoria entre las gentes»: Sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, v. II, pp. 275-291.

SIMÓN DÍAZ, José Simón:

- *Mil biografías de los siglos de oro*, Madrid, CSIC, 1985.

VALDENEBRO Y CISNEROS, José M^a:

- Enrique Vaca de Alfaro, *Justa poética celebrada en la parroquia de San Andrés de Córdoba*, el día 15 de Enero de 1617, con advertencia y adiciones de José María Valdenebro, Sevilla, Casa de C. De Torres, 1889.

-*La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

VALVERDE MADRID, José:

- «Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leab», *Separata de la revista Espiel*, s.n (1963), sin paginar.
- «Médicos cordobeses del barroco», *Omeya*, 13 (1969), sin paginar.
- «El pintor Juan de Alfaro», *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974, pp. 183-204.

3.3 Bibliografía general

ALBERT, Mechthild:

- «Los saberes del ocioso: ocio, sociabilidad y saberes en el Siglo de Oro», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos*. Actas del Coloquio Hispano-alemán celebrado en Zaragoza del 15 al 17 de diciembre de 2010, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 195-201.

ALBERO MUÑOZ, M^adel Mar:

- «La pasión por las pasiones en la pintura barroca», en Concepción de la Peña Velasco (coord.), *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 131-142, p.137.

ALENDA Y MIRA, Jenaro:

- *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1903.

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel y CEBRIÁN, Rosario:

- (coord.), *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.

AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo:

- «El clero secular de Nueva España. Balance historiográfico y perspectivas de investigación», *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*, v. 7, 17 (2007), pp. 229-250.

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón:

- *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

ÁLVAREZ AMO, Francisco:

- «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII», en Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- «Poesía y géneros editoriales entre dos siglos», *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 313-330.

ÁLVAREZ AMO, Francisco y GARCÍA AGUILAR, Ignacio:

- *Córdoba en tiempos de Cervantes*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Córdoba, 2005.
- *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008.

ÁLVAREZ AMO, Francisco y CANO TURRIÓN, Elena:

- «El poeta se distancia: retóricas prologales en el bajo barroco», *Criticón*, 125 (2015), pp. 121-132.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo R.:

- «El agua heliconia en la Elegía 3 de Propercio», *Argos. Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos*, 33 (2010), pp. 25-37.

ÁLVAREZ MIRANDA, Ángel:

- *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1998.

ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos:

- «La percepción religiosa común en el imaginario social», en Francisco Sánchez y Juan Luis Castellano (coord.), *Carlos V, europeísmo y universalidad*, v. 5, 2001, pp. 15-52.

ALONSO, Dámaso:

- Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993.
- *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961.

AMSELEM-SZENDE, Line:

- «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto», en *El libro antiguo español. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 21-32.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego:

- «Fábulas mitológicas de Velázquez», en *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica), 2007, pp. 193-199.

ARAGÓN MATEOS, Santiago:

- «Notas sobre el clero secular en el Antiguo Régimen. Los presbíteros del obispado de Coria en el siglo XVIII», *Hispania Sacra*, 44 (1992), pp. 291-334.

ARANDA DONCEL, Juan:

- *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.

ARANDA PÉREZ, Francisco José:

- «El clero parroquial también se acabilda. El cabildo de curas y beneficiados de Toledo», en Francisco José Aranda Pérez (coord.), *Sociedad y élites eclesiásticas en la España Moderna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2000, pp. 237-288.

ARCE, Joaquín:

- «Sannazaro y la lengua poética castellana (De Garcilaso al siglo XVII)», en AA.VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 367-387.

ARTIGAS FERRANDO, Miguel:

- *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925.

ARISTOTELES:

- *Historia de los animales*, Madrid, Akal, 1990.

ARREDONDO María Soledad:

-(coord.), *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 19-36.

- «El pincel y la pluma: sobre retratos, paisjes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de la historia del arte*, 1 (2008), pp. 151-170.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel

- (coord.), *Corpus velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Secretaría General Técnica, 2000.

AUSONIO:

- *Obras*, traducción, introducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro, Madrid, Gredos, 1990.

AZCÁRATE, José María:

- «Noticias sobre Velázquez en la corte», *Revista Archivo Español del Arte*, 33 (1960), pp. 375-385.

BALLESTEROS RODRÍGUEZ, Juan:

- *La peste en Córdoba*, Córdoba, Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Córdoba, 1982.

BANUEÑOS Y DE LA CERDA, Luis:

- *Libro de jineta y descendencia de los caballos guzmanes*, Madrid, Imprenta Esterotipia y Glavanoplasia de Aribau y Cia, 1877.

BARAIBAR, Álvaro y INSÚA, Mariela:

-(coord.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

BARAHONA DE SOTO, Luis:

- *Fábulas mitológicas*, ed. de Antonio Cruz Casado, Lucena, Publicaciones de la Cátedra Barahona de Soto, 1999

BARCIA Y PAVÓN, Ángel María:

- *Catálogo de retratos de personajes españoles que se conserva en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional Española*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901.

BARRIOS, Miguel de:

- *Flor de Apolo*, ed. de Francisco J. Sedeño Kassel, Reichenberger, 2006.

BAXMEYER, Martin, PETERS, Michaela y SCHAUDS, Ursel:

- (coord.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro, Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60 Geburtstag*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2009

BENNASAR, Bartolomé:

- «Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades», en *La documentación notarial y la historia. Actas del II coloquio de Metodología histórica Aplicada*, vol. II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pp. 139-147.
- *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- *Velázquez: vida*, Madrid, Cátedra, 2012.

BELDA NAVARRO, Cristóbal:

- «Potius mori quam foedari», *Imafronte*, 10 (1996), pp. 21-40.

BELMONTE BERMÚDEZ, Luis:

- *La hispánica*, ed. de Pedro Piñero Ramírez, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974.

BELTRÁN FORTES, José y LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón:

- (coord.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos: coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.

BELTRÁN, María Teresa y MOYA, Francisca:

- «"La Fábula de Acteón y Diana" de Antonio Mira de Amescua», *Anales de Filología Hispánica*, 5 (1990), pp. 5-35.

BIBLIA:

- *Sagrada Biblia*, trad. por don Félix Torres Amat, Madrid: Imprenta de don León Amarita, 1825.

BLANCO, Mercedes:

- «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 197-208
- «La idea de estilo en la España del siglo XVII», en Anthony J. Close, Sandra María Fernández Valdes (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, AISO, 2006, pp. 17-29, p. 27.
- «Obesliscos en Arcadia. Ascendencia y fortuna de un motivo gongorino», *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, pp. 427-261.
- *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

- *Góngora o La invención de una lengua*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, 2012.

- «La épica aurea como poesía» en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (coord.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro, Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 13-31.

BLECUA, José Manuel:

- *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984.

BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel:

- *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.

BONET CORREA, Antonio:

- *Velázquez, arquitecto y decorador*, *Archivo Histórico Español del Arte*, 130-131, (1960) pp. 215-249.

BONILLA, Rafael:

- «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la época de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 157-263.

BONILLA, Rafael y GARCÍA AGUILAR, Ignacio:

- *Villancicos de la Catedral de Córdoba, 1682-1767. Métricas cadencias clarines sean*, Córdoba, Ediciones de La Posada, 2002.

BORJA PAVÓN Y LÓPEZ, Francisco de:

- *D. Luis María Ramírez de las Casas-Deza: apuntes necrológicos que leyó en la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba don Francisco de Borja Pavón...*, Córdoba, Imprenta del Diario Córdoba, 1874.

- *Carta de Francisco Pavón a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Madrid, noviembre de 1835*, Mss./ 12973/30 de la Biblioteca Nacional Española.
- *Cartas de varios literatos a D. Francisco de Borja Pavón, cronista que fue de Córdoba y minutas o copias autógrafas de muchas de las dirigidas por él a los mismos.*

BOURDIEU, Pierre:

- *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.
- «El campo literarios. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (enero 1989-diciembre 1990), pp. 20-42.
- *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOUZA, Fernando:

- *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, pp. 84-85.

BRAVO VEGA, Julián:

- «Fortuna de una rima áurea: pluma(s)-espuma(s)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17 (1991), pp. 35-87.

BURKE, Peter:

- «La sociología del retrato renacentista», en AA. VV., *El retrato*, Madrid, 2004, pp. 91-107.

CACHO CASAL, Rodrigo:

- «La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 69-92.

- «Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro», *Criticón*, 115 (2012), pp. 5-10.

CACHO CASAL, Rodrigo y HOLLOWAY, Anne:

- (coord.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013.

CALLEJAS BERDONÉS, M^a Teresa:

- «El carmen LXIII de Catulo: la cuestión del género literario», en *Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la S.E.E.C*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1991, pp. 159-166, p.161-162

CAMPOS CAÑIZARES, José:

- *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Sevilla, Fundación Estudios Taurinos: Universidad de Sevilla, 2007

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier:

- «Religiosidad barroca: fiestas celebradas en España por la canonización de Santo Tomás de Villanueva», *Revista Agustiniiana*, 750 aniversario de la orden de San Agustín (1244-1994), XXXV, 107(Mayo-Agosto 1994), pp. 461-611.
- *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del Simposium- 4/9/2005*, El Escorial, RCU Escorial, 2005.
- *Santo Tomás de Villanueva: universitario, agustino y arzobispo en la España del siglo XVI*, Madrid, San Lorenzo del Escorial, 2008.

CANDELAS COLODRON, Manuel Ángel:

- *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

CARDUCHO, Vicente:

- *Diálogos de la pintura: su defensa, origen esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CARO, Rodrigo:

- *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. de Luis Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial, 1992.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis:

- *Poesía*, ed. de Rosa Navarro Durán, Castalia, Madrid, 1990, p.124.

CASCALES, Francisco:

- *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

CASEY, James:

- *España en la Edad Moderna: una historia social*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

CASTILLEJO CUENCA, María Isabel:

- «Los caballeros veinticuatro de Córdoba a finales del siglo XVII. Riqueza, función y linaje de una élite de poder», *Chronica Nova*, 22 (1995), pp. 29-71.

CASTILLEJO, Cristóbal de:

- «Fábula de Acteón» en *Fábulas mitológicas*, ed. de Blanca Perrián, Lucca, Mauro Baroni, 1999.

Casos notables de la ciudad de Córdoba, Córdoba, Francisco Baena Altolaguirre, 2003.

Catálogo de los impresos de la biblioteca de don Miguel de Espinosa Maldonado de Tello y Guzmán, conde del Águila y precio de cada uno de ellos puesto por Berard Hermanos y Compañía, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, ms. 331/199,

Catálogo de libros que forman la biblioteca que perteneció al ilustrísimo Sr. D. Francisco de Borja Pavón en Córdoba, Córdoba, Imprenta «La Bandera Española», 1908.

Catalogue de la bibliothèque de Ricardo Heredia, comte de Benahavis, Paris, É. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891-1894.

Catálogo de la biblioteca de Manuel Pérez de Guzmán y Boza, marqués de Jerez de los Caballeros, Sevilla, [s.t.], 1899.

CAPÓN, José Luis:

- «La teoría del epigrama en el siglo XVI», en M^a José Vega y Cesc Esteve (ed.), *Idea de la lírica del Renacimiento (entre Italia y España)*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2004, pp. 321-341.

CARRIÓN GUTIEZ, Manuel:

- «D. Pascual de Gayangos y los libros», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 8 (1985).

Cartas de y a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Biblioteca Nacional de España, Ms. 12973.

Carta de Carlos Ramírez de Arellano a Luis María Ramírez de las Casas-Deza, Madrid, 21 de abril de 1856, Biblioteca Nacional de España, Mss/12973/39.

«Carta de José Mariano Moreno a Luis María Ramírez de las Casas-Deza en Córdoba, 26 de agosto de 1828», en *Cartas autógrafas de José Mariano Moreno*

Bejarano a Luis María Ramírez de las Casas Deza, Biblioteca Nacional Española, Mss. 12973/16:11.

Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón, 31 de marzo de 1879, Biblioteca Nacional de España, Ms. 19599, f. 182r.-183v.

Carta de Pascual de Gayangos a Francisco de Borja Pavón, 4 de mayo de 1879, Biblioteca Nacional de España, Ms. 19599, f. 185r.

CASEY, James y HERNÁNDEZ FRANCO, Juan:

- (coord.), *Familia, parentesco y linaje: Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

CASTRO DE CASTRO, David:

- *La traducción latina de los Idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

CASSIRER, Ernst:

- *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé editores, 1951.

CÁTEDRA, Pedro M.:

- (coord.), *El libro antiguo español V. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Rocher:

- (coord.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998.

CAYUELA, Anne:

- «Las justificaciones y críticas de la lectura», en Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel (coords.), *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 171-179.
- «La vida cotidiana de los escritores en el siglo XVII: entre Historia y Poesía», en Manuel Peña Díaz (coord.), *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Abada Editores, 2012, pp. 357-376.
- (coord.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

CERVANTES, Miguel de:

- *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López con un estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- *La Galatea*, ed. de Juan Montero con la colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco:

- «Hacia una nueva definición de la estructura social en la España del Antiguo Régimen a través de la familia y las relaciones de parentesco», *Historia social*, 21 (1995), pp. 75-104.

CHEVALIER, Maxime:

- *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

CHAVES TRISTÁN, Francisco:

- *Monedas romanas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p. 121)

CHARTIER, Roger:

- *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- «Espacio social e imaginario social: los intelectuales frustrados del siglo XVII», en Roger Chartier, *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 165-180.
- «Lecturas y lectores «populares» desde el Renacimiento hasta la época clásica», en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 413 y 434.
- «El concepto de lector moderno», Víctor Infantes y François López, Jean-François Botrel (coords.), en *Historia de la edición y la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 142-150.
- «El tiempo que sobra. Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico», *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 21 (2004), pp. 99-112.
- (coord.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.

CICERÓN:

- *Catón el mayor: De la vejez; Lelio: De la Amistad*, introducción, edición, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

CIVIL, Pierre:

- «Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en María Cruz García de Enterría y

Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, v.1, pp. 419-432.

CLEMENTE, Yolanda:

- *Tipobibliografía madrileña: la imprenta en Madrid en el siglo XVI: (1566-1600)*, Reichenberger, Kassel, 1998.

COLÓN CALDERÓN, Isabel y PONCE LEÓN, Jesús:

- (coord.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones clásicas, 2002.

COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. y GARCÍA AGUILAR, Ignacio:

- «Dedicatorias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco», *Criticón*, 125 (2015), pp.49-64.

COLLARD, Andrée:

- *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971.

COPELLO, Fernando:

- «Autobiografía, intimismo y publicidad en la periferia de un libro de Ambrosio de Salazar. Espejo general de la gramática en diálogos...(Rouen, 1614)» en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coord.), *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 207, pp. 447-469.

COSSÍO, José María de:

- *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952

- *Los toros en la poesía*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de:

- *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Franckfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

CRUZ CASADO, Antonio:

- «“Tanto por plumas...” Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro», *Arbor*, 654 (2000), pp. 227-265.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio:

- *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.

DADSON, Trevor J.:

- *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 1998.

- «El coleccionismo particular en el siglo XVII: los cuadros y los libros del doctor Antonio de Riaño y Viedma, cura de la iglesia parroquial de San Miguel, Madrid (1659)», *Hispania Sacra*, 50, 101 (1998), pp. 175-222.

- «Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro», en Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, *Historia de la edición y la lectura en España: 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 123-132.

- «Las bibliotecas de la nobleza: dos inventarios y un librero, año de 1625», en Aurora Egido, José Enrique Laplana Gil (coord.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses: Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 253-302.

- «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 13-42.

DAZA SAMOANO, Juan Manuel:

- *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las «Epístolas satisfactorias» de Martín de Angulo y Pulgar (Granada, 1635)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

DEDIEU, Jean-Pierre:

- «Limpieza, poder y riqueza. Requisitos para ser ministro de la Inquisición. Tribunal de Toledo, siglos XVI-XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), pp. 29-44.

DELEITO Y PIÑUELA, José:

- *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos). Romerías, verbenas, bailes, carnaval, torneos y cañas, académicas poéticas, teatros*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.

DELGADO MORAL, Carmen:

- *El panegírico por la poesía de Fernando de Vera y Mendoza en la preceptiva poética del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2013.

DÍAZ ARQUER, Graciano:

- *Libros y folletos de toros: bibliografía taurina*, Madrid, Pedro Vindel, 1931.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo:

- «La poesía clasicista del siglo XVII», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1969, pp. XXX-XXXIV.

DÍEZ BORQUE, José María:

- (coord.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 463-488.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier:

- «Felipe IV: de la política a la literatura», *Studia Aurea*, 8, (2014), pp. 195-215.

DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio José:

- «Entre parientes: modelos de formación de dinastías en el Cabildo Catedralicio cordobés (ss. XVI-XVIII)», en Enrique Soria Mesa *et al.* (coord.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, v. II, pp. 161-174.

DOMÍNGUEZ FERRO, Ana M^a:

- «La ciudad de Córdoba en el diario inédito de Giovan Battista Gornia, cronista de Cosme III de Medici», *Alfinge*, 17 (2006), pp. 53-64.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio:

- «Economía y sociedad en la Córdoba del siglo XVII», en Antonio Domínguez Ortiz (coord.), *Córdoba. Apuntes para su historia*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981, pp. 11-20.
- *Las clases privilegiadas en el antiguo régimen*, Madrid, Akal, 2012.

DOS GUIMARAES, Isabel y GARCÍA, Máximo:

- *Portas adentro: comer, vestir y habitar en la península ibérica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

DOVAL TRUEBA, María del Mar:

- *Los «velazqueños»: pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

DUBERT GARCÍA, Isidro:

- *Historia de la familia en Galicia durante la época moderna, 1550-1850: (estructura, modelos hereditarios y conflictos)*, La Coruña, Edicións do Castro, 1992.

DUNN, Kevin:

- *Pretexts of Authority: the Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.

EGIDO, Aurora y LAPLANA, José Enrique:

- (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos*. Actas del Coloquio Hispano-alemán celebrado en Zaragoza del 15 al 17 de diciembre de 2010, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

EGIDO LÓPEZ, Teófanos:

- «Las élites de poder, el gobierno y la oposición» en *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 131-170.

EIRAS ROEL, Antonio:

- «Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII», en *La documentación notarial y la historia. Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1984, pp. 117-139.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel:

- «Ártemis [Diana] sus significados e imágenes en la antigüedad», en *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex Ediciones, 2008, pp. 185-189.

ELVIRA-RAMIREZ, Muriel:

- *L'écriture de Góngora: une poétique de la matière*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 2007.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel:

- «De 1627 a final de siglo. Continuidad y dispersión», en Begoña López Bueno (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006, pp. 212-213.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier:

- *Córdoba en el mundo clásico*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Córdoba, 2005.
- «Caracterización genérica y referentes míticos-simbólicos en la poesía española del Barroco tardío», en Ignacio García Aguilar (coord.), *Tras el Canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 143-164.
- «*Vivit post funera virtus*: fuentes y procesos de canonización en la poesía barroca tardía», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 15, 1 (2009), pp. 5-38.
- «Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria», en Begoña López Bueno (dir.), *El canon poético del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 151-192.
- «Formalizaciones de la mitología clásica en la poesía española del Barroco tardío», en Miguel Nieto Nuño (coord.), *Literatura y comunicación*, Madrid, Editorial Castalia, 2010, pp. 183-206.

ESPINEL, Vicente:

- *Diversas rimas*, Málaga, Diputación de Málaga, 2002.

ESPINO JIMÉNEZ, Francisco Miguel:

- «Políticos intelectuales del siglo XIX. La familia Ramírez de Arellano», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades de Córdoba*, 8 (2002), pp. 32-54.

Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen:

- «Justas poéticas celebradas en Córdoba en el siglo XVII en honor de la Inmaculada Concepción», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 149 (2005), pp. 39-45.

FERRER I ALÒS, Llorenç:

- «Notas sobre el uso de la familia y la reproducción social», *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, 13-1 (1995), pp. 11-27.

FITZMURICE-KELLY, James:

- «Chroniques», *Revue Hispanique*, 12 (1897).

FLORES MUÑOZ, Antonio:

- *Catálogo de incunables e impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública de Córdoba*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1986.

FOUCAULT, Michel:

- «Qu`est-ce qu`un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 22 (1969), pp. 73-104.

GALBARRO GARCÍA, Jaime:

- *El Triunfo lusitano de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

GALLARDO, José Bartolomé:

- *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968.

GALLEGO, Antonio:

- *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979,

GALLEGO, Julián:

- *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio:

- *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio:

- «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», Begoña López Bueno (coord.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 285-316.

- *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006.

- *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009.
- (coord.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- «Tras el 'Parnaso' (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del siglo XVII», en Ignacio García Aguilar (coord.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61-76.
- «De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII», Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 241-268.
- «Trocar el libro por la baraja: eutrapelia y poemario impreso», *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 103-128.
- «Poéticas y construcción de la imagen de autor», en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, (coord.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- «El "Entretenimiento de las musas (1654) de Torre y Sevil: nuevas vías dispositivas para la poesía impresa del bajo barroco», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1 (2012), pp. 127-166.
- «Poesía impresa y redes literarias», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 141-196.
- «El Siglo de Oro: genios y figuras», *Andalucía en la historia*, 50 (2015), pp. 68-69.

GARCÍA-BAQUERO, Antonio y ROMERO DE SOLÍS, Pedro:

-*Fiestas de toros y sociedad*, Sevilla, Fundación Estudios Taurinos, 2003.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael:

- «*Sedes virtutis quadrata*»: consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes», en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (coord.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2000, pp. 209-224, p. 213.

GARCÍA ORTEGA, Antonio Jesús y GÁMIZ GORDO, Antonio :

- «La ciudad de Córdoba en su primer plano: un dibujo esquemático de 1752», *Archivo español de arte*, 329 (2010), pp. 23-40.

GARCÍA-REIDY, Alejandro:

-*Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción:

- «La falsa existencia de un pintor colonial: Juan de Alfaro y Gamón», *Revista de Indias*, 36, 143-144 (1976), pp. 269-283.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique:

- *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Frankfurt, 2004.

- *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.

- *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid, Frankfurt, 2009.

GARGANO, Antonio:

- «Quevedo y las "poesías relojeras"», *La Perinola*, 8 (2004), pp. 187-199.

GARRIDO MEDINA, LUIS y GIL CALVO, Enrique:

-*Estrategias familiares*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

GAYA NUÑO, Juan Antonio:

- *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 85-87 y en la revista *Caracola*, Málaga, 99 (1961), pp. 32-35.

GESTOSO Y PÉREZ, José:

-*Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Mairena del Aljarafe (Sevilla), Extramuros, 2008.

GELIO, Aulo:

- *Noches Áticas*, ed. Santiago López Morena, Madrid, Akal, 2009.

GIL, Rodolfo:

- *Córdoba Contemporánea*, Córdoba, Imprenta y Papelería catalana, 1892.

GIMENO PASCUAL, Helena:

- «Novedades sobre los estudios epigráficos en España en los siglos XVI-XVII», en F. Gascó y J. Beltrán (eds.), *La Antigüedad como argumento. II. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, Sevilla, Scriptorium, 1995, pp. 99-120.

GODOY, Luis Miguel:

- *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de oro,: estudio del código literario*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004.

GÓMEZ CANSECO, Luis:

- «El rostro en las letras. Retrato individual e identidad colectiva en la Sevilla del siglo XVI», en Begoña López Bueno (ed.), *La «idea» de la poesía sevillana en el siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

GÓMEZ CANSECO, Luis, MONTERO DELGADO, Juan y RUIZ PÉREZ, Pedro:

- (coord.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones; Córdoba, Universidad de Córdoba; Huelva, Universidad de Huelva, 2014.

GÓMEZ GÓMEZ, Jorge:

- «La autoridad de Felipe IV a través del arte», en ed. Álvaro Baraibar y Mariela Insúa (ed.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

GÓNGORA, Luis de:

- Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1989.

- *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

- *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000.

- *Los sonetos de Góngora: (antología comentada)*, ed. de Emilio Orozco Díaz y José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.

- *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

GONZÁLEZ, Christophe:

- «Jeu et portée des espaces culturels: expression de la spécificité portugaise sous la monarchie dualiste: *Elogio de poetas lusitanos*, de Jacinto Cordeiro», *Reflexos*, 2 (2013), pp. 43-65.

GONZÁLEZ GARCÍA, José María:

- «Un barco en las tempestades de la Fortuna (de la Grecia clásica al barroco)», en Jorge Martínez Contreras, Aura Ponce de León, Luis Villoro (coord.), *El saber filosófico: Tópicos del saber filosófico*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 129-150.

GRANJEL, Mercedes:

- «Médicos y redes sociales. Mecanismos de poder de la profesión médica en el siglo XVIII», *Asclepio. Revista de Historia de Medicina y de la Ciencia*, 2 (2012), pp. 435-466.

GÜEL, Mónica:

- «Paratextos de algunos libros de poesía del siglo de oro. Estrategias de escritura y poder», en María Soledad Arredondo *et al.* (coord.), *Paratextos en la literatura española: siglos XV- XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 19-36.

GUZMÁN REINA, Antonio:

- *Córdoba, siglo XVII*, Málaga, El Guadahorce, 1966.

GUTIÉRREZ, Carlos M.:

- *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

LOPE DE VEGA, Félix:

- *Arcadia: prosas y versos*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

- *La Filomena; La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- *El verdadero amante*, Sante Fe, El Cid Editor, 2004.
- *Laurel de Apolo, con otras rimas* ed. de Antonio Carreño, Madrid, Castalia, 2007.

INGRAM, Kevin:

- «Diego Velázquez's secret history. The family background the painter was at pains to hide in his application for entry into the Military Order of Santiago», *Boletín del Museo del Prado*, 35 (1999), pp. 69-85.

HARRIS, Enriqueta:

- *Velázquez*, Madrid, Akal, 2003.

HEATH, John:

- *Actaeon, the unmannerly intruder. The myth and its meaning in classical literature*, Nueva York, Peter Lang, 1992.

HELGERSON, Richard:

- *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*, Berkeley, University of California Press, 1983.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David:

- «Versiones, interpretaciones e imágenes del mito de Acteón: de Ovidio a Nono de Panópolis», *Studium. Revista de Humanidades*, 2001-2002, nº 8-9, pp. 227-260.

HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio:

- *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid: Viuda de Jordán e hijos, 1846.

HERRERA, Fernando de:

- *Poesía*, ed. de María Jesús Ruestes, Planeta, Barcelona, 1986.
- *Algunas obras*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006.
- *Las anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*, ed. de Begoña López Bueno y Juan Montero, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012.

HERRERA MONTERO, Rafael:

- *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

HIGINIO:

- *Fábulas*, versión castellana por Santiago Rubio Fernaz, Madrid: Ediciones Clásicas, 1997.

HIPÓCRATES:

- *Tratados hipocráticos*, Madrid, Gredos, 1990

HOLANDA, Francisco de:

- *De la pintura antigua* seguido de *El diálogo de la pintura*, prólogo de Elías Toro, ed. y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor D.L., 2003.

HORACIO:

- *Las poesías de Horacio*, traducidas en versos castellanos con comentarios mitológicos, históricos y filológicos por Javier de Burgos, Madrid, Librería de José Cuesta, 1884.

- *Sátiras. Epístolas. Arte poética.*, trad. de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

HURTADO DE MOLINA, Julián y CRIADO VEGA, Teresa:

- *Índice de hidalguías de Córdoba: fuentes para una prosopografía de la élite municipal cordobesa en la Edad Moderna*, Córdoba, Fundación Cristo de las Mercedes, 2007.

HURTADO TORRES, Antonio:

- *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Instituto de Estudios Alicanticos y Diputación Provincial de Alicante, 1984.

Informe emitido por la comisión nombrada por las Reales Academias Española y de la historia sobre la conveniencia de la adquisición por el Estado de la biblioteca de D. Pascual Gayangos y tasación de la misma, Madrid, Frotanet, 1899.

IMÍZCOZ, José María:

- «Familia y redes sociales en la España Moderna», en Francisco Javier Lorenzo (coord.), *La familia en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 135-186.

INFANTES, Víctor:

- «La tentación de escribir: apuntes de estrategia literaria en la poesía española del Siglo de Oro», en Enrique Rodríguez Cepeda (coord.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, vol. 2, pp. 307-321.

- *De la imprenta*, Madrid, Gráficas Almeida, 1997.

- «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin hispanique*, 99 (1997), pp. 281-292, pp. 287-288.

- «La memoria de la biblioteca: el inventario», en Agustín Redondo, Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero (coord.), *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 163-170.
- «Los géneros editoriales: entre el texto y el libro», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujlte (coord.), *La cultura del libro en la edad moderna: Andalucía y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 37-46.
- «La tipología de las formas editoriales», en Víctor Infantes, François López, Jean François Botrel, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- (coord.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- «Los valores del libro», en José Manuel Pedraza (coord.), *Precio y valor del libro antiguo: (texto y materiales)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 49-58.
- *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.

JAMMES, Robert:

- *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

JIMÉNEZ BELMONTE, Javier:

- *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, UK: Tamesis, 2007
- «*Amateurs* preclaros en la España postbarroca: nostalgias de un modelo socioliterario», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 18, 1 (2012), pp. 78-101.

JIMÉNEZ MARTÍNEZ DE LAGRÁN, Silvia:

- «Estudio de la formación de una élite a través del rápido proceso de ascenso social de la familia Ruiz de Apodaca en el siglo XVIII», en Enrique Soria Mesa *et al.* (coord.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, v. 2: Familia y redes sociales, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009, pp. 295-300.

JURADO LÓPEZ, Manuel y MORENO JURADO, José Antonio:

- *Antología general de la poesía andaluza: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Padilla, 1990.

KLUGE, Sofie:

- «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115 (2012), pp. 159-174, p. 159.

- «Un epilio barroco: el *Polifemo* y su género», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 151-170.

LARA GARRIDO, José:

- «De estética y retórica en Las lágrimas de Angélica. Algunas calas en el ornatus poemático», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 233-277.

- «La práctica de la imitatio: modos y funciones en la integración creadora de modelos» en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 169-209.

LÓPEZ, Vicente Cristóbal:

- «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y Signo*, 5 (2010), pp. 9-30

- «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), pp. 29-76.

LÓPEZ BUENO, Begoña:

- «Jano vs Proteo: Sobre la historiografía de la poesía barroca», en Begoña López Bueno, *Templada lira*, Granada, Editorial don Quijote, 1990, pp. 135-136.
- «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de oro*, 11 (1992), pp. 99-112.
- *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 2000.
- (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006.
- (coord.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006.
- (coord.), *El canon poético en el siglo XVII*, IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010.
- «La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas» en Andrés Sánchez Robayna (ed.) *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 487-513.
- (ed.), *El Poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- (coord.), *La «idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, X Encuentro

Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012.

LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M^a José:

- «Propuestas metodológicas para la descripción del libro antiguo», *Revista General de Información y Documentación*, 1 (1994), pp. 89-110.
- *Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII y XVIII*, prólogo de José Simón Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1997.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso:

- *Filosofía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973.

LÓPEZ POZA, Sagrario:

- «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta malacitana: revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 22, 1 (1999), pp. 27-56.
- «La difusión y recepción de la "Antología griega" en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (coord.), *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 15-68.
- «Poesía y emblemática en el Siglo de Oro», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (coord.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 109-132.
- Sagrario López Poza, «Luis de Góngora en la trayectoria aureosecular del epigrama», en Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2013.

LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes:

- «Los poetas de Salamanca» en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 145-161.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel:

- «El libro impreso ante el poder: claros y sombras del control ideológico», *Voz y letra: Revista de literatura*, 10, 1 (1999), pp. 41-50.
- *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- «El autor ante la imprenta: textos para un manual», *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 117-196.
- «Aquí se imprimen libros: la imprenta en la época del Quijote», *Investigación bibliotecológica*, 23, 47 (2009), pp. 247-251.

LY, Nadine:

- «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*)», *Bulletin hispanique*, 1 (1999), pp. 219-246.

LLORDÉN, Andrés:

- *La imprenta en Málaga (ensayo para una tipobibliografía malagueña)*, Málaga, Caja de Ahorros de Málaga, 1973

MACROBIO:

- *Saturnales*, trad. Juan Francisco Mesa Sanz, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

MAESTRO, Jesús G.:

- «¿Qué es la literatura y cómo puede legitimarse frente a la teología y frente a las disciplinas literarias?», en Manfred Tietz y Marcella

Trambaioli, (coord.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

MAGALOTTI, Lorenzo:

- *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. por Ángel Sánchez Rivero y Angela Marutti de Sánchez Rivero, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, centro de Estudios Históricos, 1933.

- *Viaje de Cosme de Médicis por Andalucía*, ed. de M^a Cándida Muñoz Medrano, Benalmádena (Málaga), Caligrama D.L., 2006.

MANRIQUE, Jorge.

- *Poesía*. ed. de Vicenç Beltrán, Madrid, Real Academia Española-Barcelona: Galaxi Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

MATAS CABALLERO, Juan:

- «De los sonetos laudatorios al Panegírico: avatares estilísticos gongorinos», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (coord.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 125-154.

- (coord.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

- *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2013.

- «Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (coord.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main; Vervuert, 2013, pp. 167-188.

MARAVALL, José Antonio:

- *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 2002

MARCIAL:

- *Epigramas*, trad. de Enrique Montero Cartelle, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

MARÍAS FRANCO, Fernando:

- «Arquitecto y decorador», en *Velázquez: pintor y criado del rey*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999, pp. 202-208.

MARSÁ, María:

- *La imprenta en los siglos de oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto D.L., 2001.

MARTÍN ABAD, Julián:

- *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600). Introducción a la «Tipobibliografía española»*, José Simón Díaz, Madrid, Arco Libros, 1991.
- *La descripción de impresos antiguos: análisis y aplicación de la ISBD(A)*, Madrid, Arco/Libros, 2008.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J.A.:

- «Logos estoico y verbum cristiano (Apuntes para una historia de la razón)», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 25 (1995), pp. 95-117.

MARTÍN PUYA Ana Isabel y RUIZ PÉREZ, Pedro:

- «El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco», *Criticón*, 125 (2015), pp. 25-48.

MCKENZIE, Donald Francis:

- *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005.

MENA, Juan de:

- *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989.

MENDOZA GARCÍA, Eva María:

- «Alianzas familiares y transmisión de oficios públicos: los escribanos de Málaga en el siglo XVII», en Jaime Contreras (eds.), *Familias, poderes, instituciones y conflictos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, pp. 141-153.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino:

- *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902.

MESÍA DE LA CERDA, Pedro:

- *Fiestas de toros y cañas celebradas en la ciudad de Córdoba el año 1651 con una advertencia para el juego de las cañas y un discurso de la caballería del torear*, ed. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Sevilla, Imp. De E. Rasco, 1887.

MICÓ, José María:

- «En los orígenes de la espinela. Vida y muerte de una estrofa olvidada: la novena», *Romantisches Jahrbuch*, 56 (2005), pp. 393-410.

MOLINA PUCHE, Sebastián.

- «De noble a notable: las distintas vías de acceso a la élite en Castilla (siglos XVI-XIX)» en Enrique Soria Mesa, Juan Jesús Bravo Caro y José Miguel Delgado Barrado (coord.), *Las élites en la época moderna: la*

monarquía española, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. III, pp. 223-230.

MOLL, Jaime:

-«Estudio paleográfico, bibliológico, ecdótico, filológico y bibliográfico: la bibliografía en la investigación literaria», en *Métodos de estudio de la obra literaria*, coord.. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1985.

- *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco-Libros, 2011.

MONTANER FRUTOS, Alberto:

-*Prontuario de bibliografía: pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999.

MONTERO DELGADO, Juan:

- «Miguel Colodrero de Villalobos (1608-ca. 1660)», *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 613-614.

- «Rafael Ramírez de Arellano», *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 615-616.

MONTERO DELGADO, Juan y PEDRO RUIZ, Perez:

- «El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005), *Etiópicas: revista de letras renacentistas*, 2 (2006), pp. 15-108.

MORALES MARTÍN, José Luis:

- *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984.

MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier:

- *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.

MORGADO GARCÍA, Arturo Jesús:

- «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Manuscripts: Revista d`historia moderna*, 25 (2007), pp. 75-100.
- «La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el Bestiario de Covarrubias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp. 67-88.

MORROS, Bienvenido:

- «Cervantes y la revolución cultural del renacimiento: Acteón y don Quijote», *Anales cervantinos*, 37 (2005), pp. 167-177
- «La mitología en el barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perionola*, 11 (2007), pp. 185-226.
- *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

MUÑOZ Y ROMERO, Tomás:

- *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, ed. M. Rivadeneyra, 1858.

MURO OREJÓN, Antonio:

- «Los Estatutos de la Universidad de Sevilla de 1621», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIV (1953), pp. 91-112.

NIETO CUMPLIDO, Manuel:

- «La catedral de Córdoba en el siglo XVII», en *Homenaje a Manuel Ocaña Jiménez*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1990, pp. 155-165.
- *La catedral de Córdoba*, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2007.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín:

- «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-7), pp. 153-166.
- «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 333-370.
- «Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad» en Andrés Sánchez Robayna (ed.) *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 513-539.

OLLERO PINA, José Antonio:

- *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla-Universidad de Sevilla, 1993.

O'NEILL, John:

- «Don Manuel Pérez de Guzmán, marqués de Jerez de los Caballeros, bibliófilo y académico», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 37 (2009), pp. 331-344.

OLEZA SIMÓ, Juan:

- «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José María Díez Borque (coord.), *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Rui z Ramón*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.

OSUNA CABEZAS, M^a José:

- *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada:

- «Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio», *Criticón*, 90 (2004), pp. 35-77.
- «Las ciudades y sus ‘parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del siglo de Oro», en Begoña López Bueno, *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233-283.
- «Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo XVII», en Ignacio García Aguilar (coord.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 77-108.
- «La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito», *Lectura y signo: revista de literatura*, 5, (2010), pp. 109-128.
- «Cultura simbólica y representación en al convocatoria de justas poéticas del siglo XVII», en José María Díez Borque (coord.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 463-488.
- «Poesía y devoción pública en Sevilla en los inicios del siglo XVII», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, X Encuentro sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, pp. 255-286.

-«Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII*, IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, pp. 323-366.

OVIDIO:

- *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2002.
- *Tristes; Cartas de Póntico*, introducción, traducción y notas de Rafael Herrera Montero, Madrid, Alianza, 2002.

PACHECO, Francisco:

- *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- *Arte de pintura*, ed. B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.

PALACIOS, María:

- «Una fiesta religiosa organizada por la Inquisición de Córdoba», *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, vol. 2, pp. 207-289.

PALENCIA CERREZO, José María:

- «Las pinturas del claustro del convento de San Francisco de Córdoba», en *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, (Priego de Córdoba, 1 al 10 de agosto de 1997), Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 1999, pp. 169-184.
- «Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)», *Goya: Revista de arte*, 283-284 (2001), pp. 240-253, p. 244.

- «El retrato de Calderón por Alfaro: propósito y conclusión», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 140 (2001), pp. 9-14.

- «Sobre las relaciones de Velázquez con Juan de Alfaro», en *Symposium Internacional Velázquez: actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp. 359-366.

PALOMINO, Antonio:

- *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988.

- *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, ed. Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2008.

PAREDES, Antonio de:

- *Rimas*, ed. facsímil, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988

PEDRAZA GRACIA, Manuel José:

- «Lector, lecturas, bibliotecas: El inventario como fuente para su investigación histórica», *Anales de Documentación*, 2 (1999), pp. 137-158, p. 147.

PEDRAZA, M^a José:

- (coord.), *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003.

PENNEY, Clara Louise:

- *Printed books, 1468-1700 in the Hispanic Society. A listing*, New York, Hispanic Society, 1965.

PEÑA DÍAZ, Manuel:

- «El espejo de los libros: Lecturas y lectores en la España del Siglo de Oro», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solama Pujalte (coords.), *La cultura del libro en la Edad Moderna, Andalucía y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 145-158.
- (coord.) *La cultura del libro en la Edad Moderna, Andalucía y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

PÉREZ-ABADÍN BARO, Soledad:

- *Los espacios poéticos de la tradición: géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014.

PÉREZ DE MOYA, Juan:

- *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PÉREZ GÓMEZ, Antonio:

- *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, Cieza, Ed. de Antonio Pérez y Gómez, 1973.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan:

- *Obra no dramática*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1999.

PÉREZ LASHERAS, Antonio:

- *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994, p. 63.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio:

- *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1986

PELAYO, Menéndez:

- *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1902.

PERAITA, Carmen:

- *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Reichenberger, 1997.

PITA ANDRADE, José Manuel:

- (dir.), *Corpus velazqueño*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.

PLINIO:

- *Historia natural*, trad. E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M^a Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, M. L. Arribas Hernáez, Madrid, Gredos, 2003.

PONCE CÁRDENAS, Jesús:

- *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- «De un epilio inédito y un poeta desconocido: "Céfalo y Procis", de Antonio Cuadrado Maldonado», *Lectura y signo: revista de literatura*, 5 (2010), pp. 151-188.
- Jesús Ponce Cárdenas «Antonio de Paredes», Pablo Jauralde García (dir.), en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Editorial Castalia, 2010, pp. 44-46.
- «De sene veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano», *La Perinola*, 15 (2011), pp. 313-331.

- «La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (coord.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro, Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.

PORTÚS, Javier:

- «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, (2008), pp. 135-149.

PORRO HERRERA, M^a José:

- «Imprenta y lectura en Córdoba (1556-1900)», *Arbor*, CLXVI, 654 (Junio 2000), pp. 253-275.

PRIETO, Antonio:

- *La poesía española del siglo XVI. II, Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987.

PRO RUIZ, Juan:

- «Las capellanías. Familia, iglesia y propiedad en el Antiguo Régimen», *Hispania Sacra*, 84 (1989), pp. 585-602.
- «Las élites de la España liberal: clases y redes en la definición del espacio social», *Historia Social*, 21 (1995), pp. 47-69.

PUEYO ZOCO, Víctor:

- *Góngora. Hacia una poética histórica*, Barcelona, Montesinos, 2014.

QUASTEN, Johannes:

- *Patrología*, Madrid, Editorial Católica, 2000.

QUESADA, Santiago:

- *La idea de ciudad en la cultura hispana en la Edad Moderna*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1992.

QUEVEDO:

- *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999.

QUINTERO, María Cristina:

- «Góngora en Gracián», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 8, 1 (2002), pp. 19-36.

Reglas de catalogación españolas, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2010.

REY, Alfonso:

- *Quevedo y la poesía moral*, Madrid, Castalia, 1995.

REYES CANO, Rogelio:

- «El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: los “varones ilustres”», en *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, *Actas del Simposio Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia* (23-25 de junio de 1988), ed. de Pedro M. Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert, Sevilla, Universidad de Sevilla- Universidad de Colonia, 1991, pp. 23-30.

REYES GÓMEZ, Fermín de los:

- «Estructura formal del libro antiguo», en Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 207-247.

RICO GARCÍA, José Manuel:

- «Pautas y razones de las formas de transmisión de la poesía en el Siglo de Oro: el caso de Sevilla», en Rodrigo Cacho y Anne Holloway (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 273-295.

RIOSECO, Marcelo:

- «Herrera precursor de Góngora o la paradójica claridad del conceptismo», *Barroco*, 1.3 (2007), s.p.

RIVERS, Elías L.:

- *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993.

ROBLES CARCEDO, Laureano:

- «Catedráticos de la Universidad de Salamanca (siglo XVII) y su proyección en América», *Estudios de historia social y económica de América*, 16-17 (1998), pp. 78-94.

ROBLES, Juan de:

- *El culto sevillano*, ed. de Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

RODRÍGUEZ, Luis Enrique:

- «Universidad de la Monarquía Católica, 1555-1700», *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, v. 1, pp. 97-146.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando:

- «"Vanitas": representaciones figurativas del libro como jeroglífico de un saber contingente», en Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María Luisa López-Vidriero, *El libro antiguo español V. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 217-240.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y FERRER, David:

- «Ecología sacra. Unas *soledades* eremíticas: Andrés de Lillo y su Descripción prosipoética de san Jerónimo de Guisando y sus cuevas», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 881-892.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio:

- «El marqués de Jerez de los Caballeros», en *Catálogo de los manuscritos poéticos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Moñino, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1966.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel:

- «Métodos de evaluación de las estrategias familiares en el Antiguo Régimen», en AA. VV., *Fuentes y Métodos de la Historia Local*, Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1991, pp. 141-153.

ROMERO-DÍAZ, Nieves:

- *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002.

ROSES LOZANO, Joaquín:

- *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994.

- *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores:

- «El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho, Murillo», *Atrio*, 8 (1995), pp. 105-111.

RUIZ ORTIZ, María:

- «La moda en la España del Siglo de Oro», *Historia National Geographic*, 89 (2001), pp. 14-18.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio:

- *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2011.

RUIZ PÉREZ, Pedro:

- «Lecturas del poeta culto (impresión y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 425-448.

- *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 178-179.

- «Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto», en Soledad Arredondo (coord.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 49-70.

- «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)», en Ignacio García Aguilar, *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 109-124.

- *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

- *El Parnaso Versificado, La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2010.
- «"El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo": las encrucijadas de Juan de la Cueva», en José María Díez Borque (dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 515-537, p. 531.
- (coord.), *El parnaso versificado: la construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2010.
- «Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 93-140.
- «El canon y la red: editar la poesía del bajo Barroco», en Anne Cayuela, Roger Chartier (coord.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, 319-342.

RYAN, Hewson A.:

- «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), pp. 427-467.

RUFO, Juan:

- *Los seiscientos apotegmas de Juan Rufo y otras obras en verso*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

SANTONJA, Gonzalo:

- *Luces sobre una época oscura, (El toreo a pie en el siglo XVII)*, León, Everest, 2010.

SAMOSATA, Luciano de:

- *Diálogos de tendencia cínica*, ed. Francisco García Yagüe, Madrid, Editorial Nacional, 1976.

SÁNCHEZ GRANJEL, Luis:

- *El ejercicio de la medicina en la sociedad española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1971.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio:

- «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the comediantes*, 54, 1 (2002), pp. 91-113.
- *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Bilbao, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2011
- «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix, Revista anual de Cultura y civilización del Siglo de Oro*, 2010, v.1, pp. 39-65.

Sánchez Robayna, Andrés(ed.):

- *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010.

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro:

- *Catálogo de la biblioteca Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orgam, 1872.

SANNAZARO, Jacopo:

- *La Arcadia*, Milán, Mursia, 1990.

SANZ, M^a Jesús:

- *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión posterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.

SCHAWRTZ, Lía:

- «De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, pp. 551-561.

SIMÓN DÍAZ, José Simón Díaz:

- *Impresos del siglo XVII: Bibliografía selectiva por materias de 3500 ediciones príncipes en lengua castellana*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1972
- *Cuadernos bibliográficos: Bibliografía regional y local de España: I: Impresos localizados (Siglos XV-XVII)*, Madrid, CSIC, 1976.

SORIA MESA, Enrique:

- *El cambio inmóvil. Transformaciones y permanencias de una élite de poder (Córdoba, siglos XVI-XIX)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 2001.
- «Tomando nombres ajenos. La usurpación de apellidos como estrategia de ascenso social en el seno de la élite granadina durante la época moderna», en Enrique Soria, Juan Jesús Bravo y José Miguel Delgado, *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, vol. I: Nuevas perspectivas, pp. 9-27.

SORIA MESA, Enrique y MOLINA RECIO Raúl:

- (coord.), *Las élites en la época moderna: la Monarquía Española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009.

SOUSA, Francisco de:

- *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Itsmo, Madrid, 2007.

SUÁREZ GARCÍA, José Luis:

- «Toros y teatro en el siglo de Oro español: Juan Herreros de Almansa y la licitud de la fiesta», en *Teatro y toros en el Siglo de Oro Español. Estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 235-270.

TIETZ, Manfred y TRAMBAIOLI, Marcella:

- (coord.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

TIETZ, Manfred:

- «El nacimiento del "autor" moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica», en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

TIBULO:

- *Elegías*, introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 1994.

TOLEDANO MOLINA, Juan:

- «El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua», Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 545-552.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio:

- *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

VALDENEBRO Y CISNEROS, José María:

- *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

VÁZQUEZ LEMES, Rafael:

- «Monasterio y Colegiata de san Hipólito de Córdoba (1343-1399)», *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Monte de Piedad, 1978.

VELA, Gregorio Santiago:

- *Ensayo de una biblioteca iberoamericana de la orden de San Agustín*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913-1925.

VÉLEZ-SAINZ, Julio:

- *El parnaso español: canon, mecenazgo y propoaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.

Velázquez y lo velazqueño; catálogo de la exposición homenaje a Diego Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

VEGA, Garcilaso de la:

- *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica 1995.

VEGA, María José:

- «Idea de la épica en la España del Quinientos» en M^a José Vega y Lara Vilà (direc.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanimos, 2010, pp. 103-129.
- «Notas teológicas y censuras de libros en los siglos XVI Y XVII», en Cesc Esteve (ed.), *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-53.

VEGA, M^a José y VILÀ, Lara (direc.):

- *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanimos, 2010.

VIALA, Alain:

- *Naissance de l'écrivain (Sociologie de la littérature à l'âge classique)*, Paris, Minuit, 1985.

VILLARRUBIA MEDINA, Antonio:

- «Nono de Panópolis y el mito de Acteón», *Habis*, 29, (1998), pp. 249-268.

VIRGILIO:

- *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán, Madrid, Alianza, 2012.

VOSSLER, Karl:

- *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 2000.

WOLF, Eric:

- «Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas», en M. Banton (ed.), *La antropología social de las sociedades complejas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 19-39.