

## Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial

Pedro Ruiz Pérez  
(Universidad de Córdoba)

El camino hacia la profesionalización iniciado por Lope como una práctica generalizada, extendida desde las tablas a la impresión de los más variados géneros, tuvo un seguimiento dispar por parte de los poetas más destacados en la segunda mitad del siglo XVII. No obstante, la apertura del mercado con que el Fénix dio respuesta a una demanda creciente no dejó de incidir en las prácticas poéticas de las décadas posteriores a su fallecimiento, si bien es verdad que la incidencia fue mucho más perceptible en la faceta editorial que en la estrictamente creativa. En su primera manifestación una parte sustancial de la lírica bajo barroca culta siguió discurriendo por certámenes y salones con una fuerte impronta de oralidad. La insistencia en una rotulación empeñada en introducir los poemas impresos mediante unas indicaciones que recomponían su pragmática original, en forma de ocasión, es una de las manifestaciones más regulares y significativas de lo que se sentía como una transición con mucho de un cambio cualitativo. Desde la convocatoria de una celebración o los juegos galantes entre damas y caballeros hasta el discurrir del poema en la página impresa, vendida y comprada había un cambio de mundo, una transcodificación en que mutaba la naturaleza misma de la composición y la propuesta comunicativa que establecía, aun sin que hubiera una variación esencial en la literalidad del texto.<sup>1</sup> Su materialización específica y, sobre todo, su pragmática adentraban el poema y a su autor en un territorio aún no suficientemente explorado y codificado. Sin embargo, con más o menos diligencia en función de las posiciones de campo de cada autor, las obras de cierta entidad parecían ya predestinadas para la imprenta. En muchos casos continuará tratándose de recopilaciones desde el final del camino, incluso póstumas, pero, en todo caso, la progresiva regularización de las relaciones con la imprenta y el mercado se imponía, con la consiguiente necesidad de elaborar ediciones, esto es, de establecer unas determinadas formalizaciones para la presentación de unos textos marcados en su origen por la dispersión, lo ocasional y una resistencia a abandonar su connatural origen efímero y vocal. Las labores de selección y combinación, en los términos heredados de Saussure (los conceptos de *inventio* y *dispositio* de la retórica clásica), obligadas en todo proceso de transformación de un acervo disperso en un macrotexto, aun sin un eje secuencial al modo del *canzoniere* petrarquista, adquieren una dimensión específica cuando se trata de agrupaciones editoriales de una cierta voluntad completiva, sea o no *post mortem*, propias del autor o ajenas a su mano. Con la necesidad de imponer una apariencia de organicidad aparecen los argumentos de justificación, si no es que la misma disposición del poemario no se convierte en sustento de la argumentación, en una estrategia implícita, pero de contrastada eficacia.

En una situación como la esbozada, en la transición hacia una regularización de las relaciones del poeta con la imprenta y el mercado desarrollada a través de entregas autónomas, la perspectiva sobre el conjunto de poemas surgidos al hilo de un relativamente amplio discurrir temporal pone en tensión dos procedimientos complementarios en el propósito de otorgar sentido o, al menos, justificación a una trayectoria. Así, mientras la *dispositio* apunta a dotar de cohesión y, por tanto, de articulación unitaria a lo surgido como *rerum vulgarium fragmenta*,<sup>2</sup> el aparato paratextual y, en general, el resto de componentes del

<sup>1</sup> A falta de una aplicación específica a las letras españolas, esta perspectiva de estudio ha suscitado interesantes aproximaciones en los últimos años; véase, por ejemplo, Marotti 1995, Girot 2004 y Keller-Rahbé 2010.

<sup>2</sup> El sentido original de la denominación de los sonetos y canciones petrarquescos puede proyectarse hasta las prácticas en academias y salones, por lo que tienen de entretenimiento y un punto de dispersión más acusado

diseño editorial mantienen, a partir de una resistente conciencia de la inferioridad de la lírica, una activa presencia de la noción de “carrera literaria.”<sup>3</sup> No faltan muestras de cómo las estrategias se intercambian, y esta complicación del entramado no impugna la delimitación establecida; antes bien, muestra el modo en que se traba el discurso editorial y cómo fue enfrentado en el caso de volúmenes que abordan la tarea de presentar el conjunto de una producción lírica, incluso cuando se trata de la obra de autores con matices diferenciadores. La reiterada empresa de Luis de Ulloa y Pereira, con un infrecuente caso de reedición, establece en las semejanzas y diferencias entre las dos entregas unas líneas medulares en la materialización del designio editorial, con el fallecimiento del autor de por medio. Antonio de Solís sí contaba en vida con obra impresa de entidad y una reconocida trayectoria, pero en géneros distintos a los de la poesía lírica, además de acabar su vida como clérigo. Agustín de Salazar y Torres, en cambio, murió bastante joven, y su intensa producción añadía otro elemento de distinción respecto al cronista regio, ya que no contaba con una obra impresa al margen de las ocasionales publicaciones de sus textos teatrales o de circunstancia. Con sus peculiaridades, la labor de mediación editorial en los impresos póstumos de estos autores permite vislumbrar la incidencia de una noción de carrera literaria que se va formando en el diálogo entre el paradigma clásico, la realidad de unas prácticas poéticas de específica historicidad y los requerimientos de un incipiente discurso crítico.

*Ulloa, la voluntad integradora*

Aquí de papeles míos  
desaliñados borrones  
unos el descuido guarda,  
otros el cuidado rompe

(“A un hijo suyo, escrito desde Toro, habiendo dejado la corte”)

La muerte no truncó la carrera literaria de Ulloa y Pereira; sí se interpuso en cambio en un infrecuente proyecto de reedición, con cambios incluidos en el texto y en la naturaleza misma del volumen. Quien fue fundamentalmente poeta lírico tuvo una larga vida (1584-1674);<sup>4</sup> nacido en la generación de Quevedo y Tirso de Molina, murió poco antes que Calderón, lo que le permitió conocer todos los avatares poéticos y editoriales en los tres primeros cuartos de un siglo con todas las etapas de la estética barroca (Ruiz Pérez 2010a). Además de acercarse a la imprenta con más profusión que los poetas coetáneos, Ulloa trabó una estrecha red de relaciones con algunos de los nombres más señeros de la lírica del momento, generalmente en posiciones de relevancia también en el orden social. Los contactos, directos o indirectos, se siguen de sus pasos por el mundo administrativo y cortesano y de su inclusión en el campo literario en torno a la corte. De los primeros proceden sus vínculos con López de Zárate, a partir de su coincidencia en Logroño, donde Ulloa llega

---

para las obras de galanteo. Tras la codificación surgida de la ordenación final del *Canzoniere* y, sobre todo, la canonizadora edición bembiana, el modelo entra en el siglo XVI con una fuerte componente de organicidad para conocer un proceso de retorno a la disgregación de lo proteico (Ruiz Pérez 2007).

<sup>3</sup> Desde sus orígenes en la codificación de la obra virgiliana, el modelo sirvió de base a las figuraciones de los poetas en sus empeños por conquistar el laurel de la fama y ha servido para formalizar, a través de estudios como los de Greenblat (1980) y Helgerson (1983), la perspectiva del “career criticism,” aplicado a autores españoles en trabajos recogidos por Cheney y de Armas (2002).

<sup>4</sup> Sigo en gran medida los datos recogidos por García Aráez. No cuentan con una monografía similar los otros dos autores; no obstante, es la atención inicial a este autor en la serie que propongo lo que motiva la mayor extensión concedida a sus circunstancias vitales, ejemplificando los desplazamientos entre realidad vital e imagen construida. Una visión más actualizada y cercana al planteamiento de este trabajo es la que ofrece Gutiérrez (2005) para Quevedo.

como corregidor hacia 1633 y encuentra la academia informal mantenida por el poeta riojano. Más cerca de la corte pudo tratar a Gabriel Bocángel, al que dirige una composición, entre la complicidad literaria y la voluntad de acercamiento a quien ocupaba puestos de influencia en los entornos del poder; también tenía esta dimensión Juan Gaspar Enríquez de Ribera y aun su padre, unidos en la elegía consolatoria remitida por Ulloa al primero. Otros destinatarios de sus poemas fueron Gabriel del Corral y Góngora, aunque para el cordobés hubo mayor campo en el espacio inmaterial que siguió a su muerte. Además de unas precisas claves y referencias estéticas, la nómina y el componente socio-literario que define encajan a la perfección con el perfil que Ulloa muestra en este campo de interferencias entre vida pública y producción literaria.

Procedente de un linaje hidalgo y mayorazgo de su casa, nuestro poeta no fue precisamente rico, y su vida transcurrió entre el retiro en el solar familiar y la atracción por la corte, a la que intentó acceder por la vía de sus estudios y los cargos administrativos desempeñados en León, Calahorra, Alfaro, La Guardia y el citado Logroño. Si a ello sumamos el cuidado de nueve hijos, fruto de sus tres matrimonios, y su afición al juego, no con mucha suerte, podemos entender sus pretensiones de acceder a la protección del mecenazgo, no sólo como poeta. Así consigue un hábito para su hijo en 1623, pero el éxito no le acompañó en general, tampoco cuando trataba de alcanzar la sombra tutelar por medio de sus letras. Por esta razón lo intentó con insistencia: en 1637 intenta sin conseguirlo acompañar al duque de la Medina de las Torres en su virreinato de Nápoles; establece comunicación con Olivares en Toro, tras su caída, y allí inicia una historia del conde-duque, de la que sólo quedaron fragmentos manuscritos; más tarde, dedicará la *Paráfrasis de los salmos* al heredero del valido, D. Luis Méndez de Haro, cuando la dé a la luz en 1655; su omisión al incluirse el texto en la edición de 1674 apunta a lo vinculado de este homenaje poético a las pretensiones de merced por parte del noble.

Sus empeños de medro económico y social quedan parcialmente encubiertos por la reiteración del *topos* de menosprecio de aldea y alabanza de corte, que estetiza la conciencia de la aristocracia de linaje (“Debe el oro nobleza al nacimiento”, afirma<sup>5</sup>). Con ella afirma escribir por entretenimiento, y así lo manifiesta en las memorias familiares manuscritas, compuestas en tercera persona y protagonizadas por Suldino de Ovalle, el mismo nombre con que solicita licencia de impresión para *Versos* en 1653. Sostiene allí:

Trataba estas materias con conocimiento de su poca importancia, por algunas advertencias de las márgenes y por unas palabras latinas que en el principio significan que se daba a este entretenimiento en los ratos que elegía para no hacer nada, y que tenía por esclavo al que no podía estar sin hacer algo alguna vez. (García Aráez, 164)

Una actitud similar mantiene en su *Defensa de libros fabulosos y poesías honestas y de las comedias que ha introducido el uso en la forma que hoy se representan en España, con extremos diferentes de las antiguas, acusadas y condenadas por santos y autores graves*, incluida como cierre en las dos ediciones completivas de sus versos, en 1659 y 1674.

Mientras las dedicatorias y envíos poéticos a los poderosos apuntan a una búsqueda del mecenazgo, esta actitud de amateurismo (Jiménez Belmonte 2007) respecto a la escritura poética lo sitúa más bien en unos informales círculos académicos, a modo de un incipiente campo literario sostenido en el intercambio de poemas y la consiguiente aparición conjunta en los volúmenes impresos, donde el cruce de sonetos y epístolas textualiza un modelo de

<sup>5</sup> En la elegía “En la muerte de don Baltasar de Guzmán y Mendoza, abad de Santa Pía, hijo de los condes de Arcos y Añover.” Cito siempre por las ediciones originales, modernizando grafía y puntuación.

sociabilidad y contribuye a reforzarlo. El conjunto de nombres ya citado y presente en las páginas de Ulloa muestran lo heterogéneo y abarcador de su red de contactos, por la edad, posición social y prácticas poéticas de cada uno de los autores ya mencionados. Por más que hubiera en ello un componente de voluntad de medro social, no cabe duda de que este entramado tiene una evidente relevancia en el plano de la estricta composición poética, como práctica y como concreta realización estilística, y ello incluye una creciente relación con la imprenta.

A ella acudieron para recoger sus textos poéticos en diversos modos los cuatro nombres, en prácticas complementarias que ocuparon los cuartos centrales del siglo XVII, sin contar las distintas variantes (en partes colectivas o en sueltas) que tuvieron sus piezas teatrales. El más temprano sería López de Zárate (González de Garay 1981), cuyas *Varias poesías* (1619) se presentan más como una entrega parcial que como una recopilación, como mostraría la aparición en 1651 de sus *Obras varias*, tras haber dado a la luz su *Poema heroico de la Invención de la Cruz* (1648); aun sin la asiduidad y diversidad de la práctica lopesca, López de Zárate muestra, en correspondencia con su posición de miembro de un patriciado urbano de provincias, una relación con la imprenta ajena a las habituales reticencias. No aparecían estas tampoco en Gabriel del Corral, quien tras su temprano prosímpro *La Cintia de Aranjuez* (1629) vio circular su fábula inserta en *La Universidad de amor* en las siete ediciones registradas entre 1636 y 1664 (Corral 1982). Sólo un título público ¿publica? ¿publicó? Enríquez de Ribera, pero entre 1668 y 1683 sus *Fragmentos del ocio* introdujeron significativas variaciones entre sus dos ediciones, como huella de una actividad continuada y con la mirada puesta en las prensas (Ruiz Pérez en prensa). Mucho más presentes estuvieron para Bocángel (Benítez Claros 1950; Dadson 1983), quien, junto a sus *Declamaciones castellanas* (1640) y una considerablemente amplia serie de pliegos cultos dedicados a relaciones de acontecimientos cortesanos y a diversas formas panegíricas, fue remodelando su poemario lírico en sus diferentes entregas editoriales, con las *Rimas y prosas* (1627), las *Obras* (1635) y la formulación última de la *Lira de las musas* (1637). Entre el modesto López de Zárate y el Almirante de Castilla miembro del poderoso linaje de los Enríquez las diferencias sociales eran enormes como para hablar de profesionalismo e identificación de la imprenta con el mercado. Sin embargo, justamente en esta diversidad bajo la regularidad de su práctica, lectores y nuevos poetas encontraban un escenario de creciente normalización para el poemario impreso, así como unos determinados modelos para su formalización.

A diferencia de ellos, en Ulloa sí cabría hablar (por sus circunstancias socioeconómicas) de un cierto profesionalismo, al menos en sus formas iniciales y sin alcanzar carácter exclusivo. Así lo muestra la frecuentación de la imprenta, al tiempo que alterna con algunas intervenciones de prestigio en las fiestas palaciegas, que en su caso representa una forma complementaria de profesionalización. Un repaso por las distintas modalidades en que su producción se hizo pública muestra que lo distinto del perfil de nuestro poeta surge de la combinación de modalidades reconocibles en la carrera de los autores con que lo vemos relacionarse. Se ofrece una síntesis en orden cronológico:

1643. *Alfonso octavo, príncipe perfecto divertido por Hermosa o por Raquel hebrea* (s.i., s.l.)

1650. *Alfonso octavo* (Madrid)

1653. Representación de *Pico y Canente* en el Buen Retiro (escrita con Rodrigo Dávila Ponce de León)

c. 1653. *Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer en celebración de la salud de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria*  
(incluye *Pico y Canente*, con loa de Antonio de Solís)

1655. *Paráfrasis de los salmos penitenciales* (Madrid)  
 s.a. *Paráfrases de las oraciones de difuntos, en versos castellanos* (pliego, 4 h.)
1658. *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de don Felipe Próspero*  
 (volumen que incluye *Triunfos de amor y fortuna*)
1659. *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira, sacados de algunos de sus borradores*  
 (Madrid)
1660. Participación en varios certámenes
1660. *Don Luis de Ulloa a don Juan de Ulloa, su hijo (...) estando para ir al corregimiento de la ciudad de Seija* (Madrid)
1662. *Concepción purísima de la Virgen Madre de Dios, reina de los Ángeles y Señora Nuestra, en coplas castellanas* (s.i., s.l.)
1662. *Comedia nueva Porcia y Tancredo* (Madrid)
1674. *Obras de don Luis Ulloa Pereira, prosas y versos añadidos en esta última impresión*  
 (Madrid)
1678. *Porcia y Tancredo, en Parte cuarenta y tres de comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid)

La variedad de textos y cauces de difusión documenta el complejo perfil del autor y sus posiciones de campo, en la intersección de corte, academia y mercado. Destaca la salida a la plaza pública con el poema narrativo conocido como *La Raquel*, por lo significativo de su inflexión genérica en el espacio de la épica y sus avatares editoriales. En ellos se han señalado los cambios introducidos, en relación con posibles lecturas en clave política. Interesa ahora detenerse en el hecho primario de sus reediciones, como índice de una positiva aceptación por parte del público y una paralela voluntad del autor de estar presente en las mesas de los librerías, sea por afán de notoriedad o por simple necesidad económica. Si sumamos a las impresiones exentas la inclusión del texto en los dos volúmenes compilatorios de su poesía y, como veremos, el lugar que le es reservado en su *dispositio*, podemos acercarnos a una voluntad autorial de fijar en su imagen editorial una determinada lectura de su escritura, como obra y como trayectoria. Al tiempo, la incuestionada dimensión política del texto sobre la amante del rey castellano incrementa la visibilidad de lo que, para un autor como Ulloa, la posición de campo, de su figura pública, tiene de intersección entre el espacio social y el desarrollo poético. La elección de este epilio sobre un asunto de la historia medieval, combinando altura genérico-estilística y lección política, para aparecer en letras de molde cuando se acerca a los 60 años de edad, puede leerse en clave de una decisión sobre la composición de una imagen y el modo en que esta se dispone desde la imprenta y permite la articulación de una secuencia de entregas al lector.

La fecha de aparición de la parábola épico-política sobre el valimiento en un momento particular de la trayectoria de Olivares y su reedición tras la caída de este (y la sustitución por su sobrino, al que irán dedicados los *Versos* en 1659) pudieron tener alguna incidencia positiva en la aceptación del poeta en la corte, en la que lo vemos aparecer participando en sus fiestas teatrales y dejando razón impresa de las mismas de manera recurrente. También se reitera lo que puede leerse como un contrapunto de esta faceta de mayor proyección pública, al ofrecer en esos años sendas entregas de versiones bíblico-litúrgicas de carácter penitencial o contemplativo. Como en el caso de Bocángel, además del desarrollo del género editorial del pliego culto, encontramos la alternancia entre la materia profana, celebrativa y áulica, y la de corte más religioso o moral, en un espacio de intimidad o comunicación más personal; también como el autor de la *Lira de las musas*, Ulloa incide en lo que bien puede considerarse un espacio intermedio entre ambas modalidades, pues a los *Avisos a un cortesano* nuestro poeta corresponde con el pliego de 1660 dirigido a su vástago con consejos de orden práctico

para el desenvolvimiento en el espacio público, aunque en este caso, al hilo de la realidad biográfica, no se tratara de la corte *stricto sensu*, sino de un desempeño administrativo común a padre e hijo.

Si atendemos a formato editorial, marcas formales del verso y reconocimiento genérico, los títulos publicados hasta 1658 se sitúan en un plano elevado, de dimensión épica, y en un didactismo de nivel medio, en ambos casos sin estridencias y con un marcado componente de actualización de la materia. Los *Versos que escribió D. Luis de Ulloa Pereira, sacados de algunos de sus borradores* vendrían un año después a completar la triada de estilos, con su predominante carácter lírico, remarcado en el título y comprobable en el volumen si atendemos a la materia dominante, porque en sus páginas nos encontramos incluso con su *Defensa de libros fabulosos*, en prosa, y la inclusión de los poemas de más alcance y trayectoria editorial previa, con una cuidada disposición en el orden del libro. Y es que, aunque en el título parece apuntarse a una cierta contingencia, casi fruto del azar, nada en la entrega de 1659 tiene este carácter. La neutra rotulación de “versos” apunta a una cierta indefinición, pero el cálculo se muestra tras ella, pues una marca formal, que no se ve alterada sustancialmente por la prosa de la *Defensa*, ampara la convivencia de lo lírico, lo didáctico y lo épico, en un conjunto mucho más planificado y articulado que lo implícito en la apelación al azar contenida en la indicación de procedencia: la mención de los borradores se presenta en primera instancia como una justificación en clave de modestia e inevitable desenlace, pero alude también a una práctica continuada y a la distancia que media entre el primer borrón o espontáneo surgimiento del texto y el resultado de un trabajo editorial con el mismo o, mejor dicho, con el conjunto de textos que se integran en el volumen. Algo de esto se apunta, y en relación con la noción de carrera literaria, en el preliminar “A los que abrieren este libro”: “De los versos que estaban para estamparse han quitado personas cuerdas mucho del verdor que tenían de la juventud; si algo hubiere quedado que no parezca muy ajustado al tiempo en que se imprimen, léase a luz de la edad en que se escribió.” La distancia temporal y estética se realza en el paso de la escritura a la edición. Pese a la tópica del título, incluida su evocación de la reconocible estrategia narrativa del manuscrito encontrado, el análisis del volumen evidencia hasta qué punto es fruto de un férreo control autorial o, por mejor decir, editorial, en cuya estrategia es una pieza clave la calculada construcción del título, al apuntar para el lector un sentido de lectura que se va a ver de inmediato contrapuesto por la realidad editorial que se le impone.

La *dispositio* se inscribe en una práctica habitual y reconocible, pero con sustanciales matices distintivos. En el orden de lectura encontramos en primer lugar la dilatada serie de sonetos, con prácticamente toda la variedad de sus posibilidades,<sup>6</sup> en el hilo de la recurrente presencia de Celia, entre amada y confidente; *La Raquel* abre una secuencia nueva, completada con las composiciones epistolares, también elegiacas en el cauce compartido de los tercetos, donde conviven la comunicación amistosa y el consejo político-moral, en un linaje de horacianismo que amplía el rango del estilo elevado, cultista y clásico, y establece conexiones con algunos de los sonetos precedentes; a modo de eje, aparece una serie de redondillas, para retomar los tercetos epistolares, en un juego de alternancias encadenadas que lleva al amplio apartado reservado al octosílabo, con cierta variedad estrófica (glosas, décimas, de nuevo redondillas y una amplia muestra de romances) y un dominante tono jocosero, aun dentro de lo que apreciamos como prácticas cortesanas o de salón, sin incurrir en lo chabacano; el cierre del volumen se encomienda a una reedición de la *Paráfrasis de los*

<sup>6</sup> El aparentemente descuidado número de 87, alejado de todos los modelos basados en la simbología o la clausura de la cifra redonda, acoge composiciones en clave amorosa en un doble ciclo, a Celia y a Lesbia, sátiras de costumbres, composiciones celebrativas, incluidas las de carácter funeral y su deriva moral, para volver a un nuevo ciclo a Celia y una variedad, con la novedosa presencia de Filis para evitar la simetría.

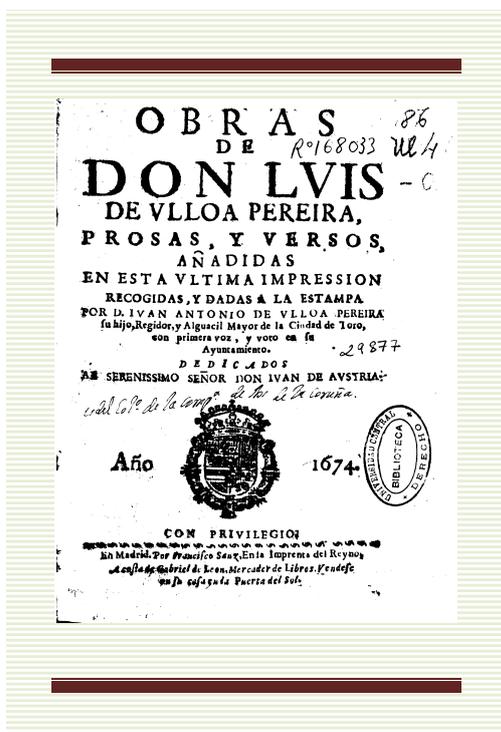
*salmos*, con portadilla y algunos de los preliminares incluidos, además de algunos cambios textuales, tras lo que se dispone la mencionada *Defensa de los libros fabulosos*, en una práctica que no es exclusiva<sup>7</sup> y sirve para rubricar con un contrapunto el ciclo de poesía lírica. En síntesis, volvemos a encontrarnos con el esquema básico de una reconocible *dispositio*, que podríamos llamar “retórica,” por seguir el dictado de la preceptiva acerca del orden para las partes del discurso: abrir con un elemento de cierto peso (en el caso del poemario, los sonetos y *La Raquel*), disponer el componente menor (los octosílabos) en el centro, guardando el cierre para el argumento más fuerte (las composiciones sacras o morales). Dentro de este esquema habitual en los volúmenes de “varias rimas” Ulloa introduce unos rasgos personales, a partir de la interposición de las redondillas entre las dos partes de epístolas en tercetos. Los citados octosílabos funcionan al modo de un eje de simetría o de correspondencias, que reordenan las relaciones entre las diferentes partes más o menos marcadas en la edición de los versos (sonetos/epilio/epístolas/redondillas/epístolas/octosílabos/salmos), con un dominante tono medio, que diluye el componente más *humilis*, al ponerlo en diálogo con *La Raquel* y enmarcarlo entre sonetos cortesanos y la paráfrasis bíblica; en el conjunto, los tercetos epistolares ven reforzada su posición de centralidad, en significativa afirmación de una estética (Ruiz Pérez 2013).

La comparación con el modelo adoptado para la reedición ratifica, en sus semejanzas y diferencias, estas observaciones. Las *Obras* (1674) se presentan en muchos de sus elementos, *dispositio* incluida, como una decidida reiteración del modelo previo, a modo de un crecimiento orgánico a partir de su propuesta. Sin embargo, la incorporación de nuevos elementos (procedentes de nuevos borradores o de la continuidad de escritura de Ulloa, poco importa en este caso) matiza la opción, al tiempo que la refuerza. Así se manifiesta desde los preliminares, donde los leves cambios (una nueva dedicatoria a don Juan de Austria y el desplazamiento del texto “A los que abrieren este libro”) subrayan una continuidad patente en el mantenimiento de las aprobaciones y licencias de la edición de 1659. Antes de volver sobre ellas, consideramos los cambios en el corpus de poemas a la luz de esta actitud. El volumen de 1674 mantiene el tamaño en 4º, pero recurre a la tipografía para dar cabida a un mayor número de textos, sin aumentar su extensión más de un 50%. Así, en los sonetos (a dos por página, frente a la opción de 1659 de poner solo uno) el número se incrementa en 20, a pesar de haber suprimido uno de la primera edición. Tras *La Raquel*, el apartado de epístolas también aumenta, además de sumar una canción, unos ovillejos y una carta en romance. Entre las glosas se intercala una extensa égloga, para dar paso a una extendida serie de composiciones octosilábicas, incrementada al final con las redondillas dedicadas a la “Concepción Purísima,” publicadas como pliego exento en 1662; ahora abren el apartado de composiciones sacras, con las conocidas paráfrasis de los santos, más otra de “las lecciones de difuntos en versos castellanos” (en romance), para cerrar con unas octavas y un conjunto de romances de tema religioso. Igualmente, el apartado final de prosa incluye nuevos textos, una “Apología por los congregantes” y unos consejos a su hijo, antecediendo a la *Defensa de libros fabulosos*. El cotejo permite ver la persistencia de la estructura original y su capacidad para incorporar nuevos textos sin perder su sentido, que no viene dado tanto por rasgos genéricos o las marcas estróficas que agrupan las series, sino por el juego de niveles estilístico-temáticos, en el que se despliega ordenadamente la variedad de la lírica de Ulloa y su atención a la triada de registros establecidos en la *rota Virgilio* y que ordenaba a la vez el decoro de la poética clásica y la trayectoria de los autores. La inclusión en ambos casos de una “Tabla” (que en la edición de 1659 ocupaba justamente un pliego de impresión) denota el

<sup>7</sup> Valgan como ejemplo las *Reglas para torear* que Enríquez de Ribera desplaza del inicio al final de los *Fragmentos del ocio* en la edición de 1683.

cuidado por la articulación del volumen y la localización de los poemas, en una dialéctica entre la lectura individual de los mismos y la de su secuencia como macrotexto organizado.

Entre ambas salidas editoriales se produce un hecho sustancial, la muerte del autor, con la aparición de un segundo responsable, el hijo del poeta, cuyo nombre aparece ya en la portada de 1674. Sin embargo, este hecho, ya de por sí significativo en lo que toca a la permanencia del diseño editorial, hay que inscribirlo en una serie más compleja de circunstancias con valor sintomático. De entrada, como se adelantó, la licencia es solicitada



en 1659 a nombre de Suldino de Ovalle (nombre usado como *alter ego* por Ulloa en sus manuscritas memorias familiares), y así consta en la firmada a nombre de don Rodrigo de Mandiaa y Parga, la primera de las dos que incluyen los preliminares del volumen: “damos licencia para que se puedan imprimir los Versos de D. Luis Ulloa Pereira, que juntó para imprimir Suldino de Ovalle.” A modo de anagrama casi perfecto de “don Luis de Ulloa,” la recurrencia al pseudónimo puede interpretarse como una voluntad de separar la práctica poética del mercado de la imprenta, si no es que se trata de un fingimiento para atender al prurito de contar con un intermediario, que descarga al autor de la responsabilidad de difundir su obra y apunta el interés de la misma para alguien que actúa como editor más o menos filológico, siguiendo los pasos de González de Salas para Quevedo. Por otra parte, la data en 1653 nos indica que durante 6 años faltó el factor último para llevar el texto a la imprenta y convertirlo en libro, el de una financiación que debió

de correr a cargo del propio autor, dada la falta de referencias a un librero que costeara la impresión; y sin ello, todos los componentes no estrictamente materiales del proceso de edición quedan sin culminación. Sí aparece, en cambio, un mercader de libros en 1674, y no es el único cambio, ya que se suma a la licencia a Suldino de Ovalle (repetida con el resto de preliminares) un privilegio a nombre de don Luis y firmado en la relativamente temprana fecha de 14 de marzo de ese año, por lo que bien cabe pensar que, si el poeta no estaba vivo, podría haberlo estado al solicitar el privilegio a su nombre, muy posiblemente cuando lo avanzado de su edad y la acogida de la edición previa le liberaban de los cuidados de la opinión. En todo caso, lo que no parece verosímil es que el hijo solicitara el privilegio a nombre de su padre estando ya este muerto. Así pues, hay que postular que no se trata de una edición póstuma *stricto sensu* o, al menos, que no lo fue voluntariamente, sino que el autor tuvo un grado de intervención que hemos de suponer bastante alto en la misma, a despecho de lo que apareciera en la portada, realizada siempre en la última fase de la impresión y muy orientada al efecto sobre el posible comprador o sobre el mecenas buscado.

Lo declarado en la cabecera del volumen parece inequívoco, y el empeño del heredero por manifestar su dignidad social sustenta su pretensión de reclamar protagonismo, incluso por encima de lo que pudo ser la última voluntad del padre y la sanción de la misma por el privilegio real. Lo interesante es que, si tal superchería es cierta, queda aún más de manifiesto la dualidad de funciones que confluyen en la materialización de un libro, al separar las que don Juan Antonio reivindica para sí de lo que fue la labor estrictamente creativa de su padre. Aun si fue este quien añadió, recogió y llevó a la estampa, tras darle un orden al conjunto, en

esta tarea estaba actuando más como editor que estrictamente como poeta, si entendemos por esta figura la de quien compone unos versos para una determinada ocasión, con independencia (al menos en aquellos momentos históricos) de que lleguen o no a la imprenta y, a través de ella, a un círculo amplio de lectores. Si retomamos el concepto de “función autor,” hallamos que un caso como este pone bien a las claras que más bien hay que hablar de una diversidad de funciones, que acompañan a lo que asumimos como poema desde su origen en la oralidad, en la fijación manuscrita y en la preparación para la imprenta, ya que en ella, desde las operaciones con la *dispositio* a lo explicitado en los paratextos que le acompañan, junto con otros elementos de su pragmática, es posible apreciar una estrategia compleja de elaboración o reelaboración de una imagen autorial, que ya lo es de un sujeto que ve sus textos en la imprenta y el mercado, un sujeto editado, y que en el caso de Ulloa adquiere un claro perfil, desde una primera edición que tiene algo de completiva, cuando el autor contaba con 75 años de edad.

En ese horizonte cobran todo su sentido las orientaciones dadas a las dos aprobaciones, ya que la primera (1653) insiste en el valor de las composiciones en lengua castellana; lo que suena ya a anacronismo es una forma de sortear cualquier consideración sobre la dignidad de la poesía lírica para un señor de los años de don Luis, y para ello fray Juan de Avellaneda, predicador del rey, se extiende en unas consideraciones sobre la materia y la forma, donde la dualidad aristotélica le permite valorar el revestimiento de las ideas. En 1659 fray Francisco Antonio de Isasi, con el mismo cargo, retoma la idea e insiste en la pureza que la lengua castellana alcanza en la pluma de Ulloa, en una valoración situada en la base de su elección para ilustrar el siglo siguiente el diccionario académico con cierta profusión.<sup>8</sup> Mantenedos sin adiciones en la edición de 1674, estos textos y su argumentario dan expresión a las pretensiones de Ulloa al editar y reeditar su poesía al final del camino, así como el sentido de la ordenación propuesta y el resto de los elementos editoriales, en tanto que la inclusión en el elenco de *Autoridades* vendría a confirmar que alcanzó su propósito, sorteando el menosprecio que aún arrastraba la poesía lírica dada al mercado. Con independencia del valor intrínseco de las composiciones, la reiterada empresa editorial sancionó una imagen de coherencia, dignidad y suficiente elevación, compatible con una carrera literaria con un alto grado de aceptabilidad. Volviendo a los argumentos de fray Juan de Avellaneda, la materia bruta de los versos compuestos por Ulloa para amigos y damas encuentran en la edición la forma idónea para otorgarles el lustre necesario. Del salón cortesano a las librerías textos y autor conocen un proceso de transfiguración a través de los mecanismos editoriales.

### *Solís y la carrera literaria*

El cisne que en el monte bipartido  
es de sus cumbres dos nieve canora  
la prensa ocupa, en que gimió sonora  
la estampa de su canto repetido.

(Francisco Bueno, “En alabanza de las obras, ya impresas, de don Antonio de Solís”)

Con Antonio de Solís encontramos una edición póstuma en pleno sentido, con total ausencia de la voluntad del autor y una decidida y determinante voluntad de su editor, Juan de Goyeneche, quien culmina su tarea 6 años después de la muerte del escritor. En una vida

<sup>8</sup> La valoración de citas como esta hay que enmarcarla en la consideración del modelo global del *Diccionario*, las ideas poéticas que lo sustentaban (Ly 2004) y su uso de las fuentes (Freixas Alás 2003, Ruhstaller 2000 y Scandola Cenci 2004) y es ahora más fácil y contrastable a partir de Rojo 2014.

relativamente larga (1610-1686), Solís había alcanzado un gran reconocimiento, asentado en sus años finales, tras la etapa de la extendida práctica de escritura teatral para la corte, en el cargo de cronista real y en su ordenación como sacerdote.<sup>9</sup> Ambas circunstancias coronan una carrera ascendente y otorgan a la figura del escritor una altura intelectual y moral considerable a los ojos de sus lectores contemporáneos, vinculando su obra a criterios de verdad y utilidad doctrinal. Sin embargo, esta misma consideración jugaba en contra de la difusión de su poesía lírica, al menos en un volumen unitario:<sup>10</sup> el contraste con el resto de sus textos acrecentaba el escaso valor de un género con muy escasa presencia en la preceptiva y casi nula consideración en el orden sociocultural (Ruiz Pérez 2008 y 2010b). Por más que la defunción del autor liberaba en gran medida su obra de estas limitaciones, ya que su consolidado prestigio no se ponía en juego (menos aún por propia voluntad del poeta), la tarea del editor cobra una importancia determinante, ya que una de sus funciones es la de justificar la aparición del volumen y, lo que es más, la escritura de los textos por quien cerró su trayectoria como un autor serio.

Como vimos para Ulloa, un elemento esencial en la edición, también en su objetivo de sustentar la dignidad de los textos, lo constituye la problemática ordenación del corpus, entre la dispersión propia del origen de los poemas, la hipotética voluntad del autor y los modelos establecidos en una creciente tradición editorial (Núñez Rivera 1996-1997; López Bueno 2001; y Fernández Mosquera 2007). Para las *Varias poesías sagradas y profanas* se impone el último de los criterios, y la opción no se separa de la elegida por Ulloa para sus composiciones, sin que las escasas diferencias de matiz derivada de la peculiaridad de cada producción empañen la igualdad del principio estructurante, más claro si cabe en el caso de Solís. La incorporación al final del volumen de un conjunto adicional de poemas, aparecidos cuando los demás ya estaban compuestos y que se disponen “guardando el orden que se observó al principio,” ratifica el valor estructurante de dicho orden, en el que se observa con mayor claridad la disposición que he denominado “retórica”. Como es lo habitual, abren el volumen los sonetos, en número de 42 y en una *varietas* temática y tonal absoluta: sacros, morales, funerales, de circunstancias cortesanas, desengaños amorosos y galanteo; la diversidad apenas se ve reducida por un tendencia a la agrupación y un cierto elemento de simetría, disponiendo al final el soneto dedicado a una “hazaña” cinegética del monarca, otro a la ya lejana muerte de Lope y otro tomado de un certamen en honor de la Virgen del Buen

<sup>9</sup> Solís contó con la temprana biografía incluida en su edición póstuma, a la que podemos sumar ahora la de Serralta 1986. De orígenes medianos, Solís estudió en Alcalá y Salamanca, con un bachillerato en cánones muy temprano y sin posteriores títulos constatados. Poco antes de 1630 ya se encuentra en Madrid e inicia sus contactos literarios y su presencia en celebraciones e impresos (véase nota siguiente); también escribe y quizá empieza a representar sus primeras comedias. El mecenazgo le llega con el conde de Oropesa, virrey de Navarra y de Valencia, para quien actúa de secretario. El prestigio en ambos campos facilitó su ascenso a dramaturgo del rey y pudo mover su designación por Felipe IV como oficial de la Secretaría de Estado, cargo que aceptaría poco después a instancias de la reina madre, quien también mueve su nombramiento como cronista mayor de Indias (1661), en sustitución de León Pinelo. Situado en la cúspide de la república literaria, en 1667 abandona el mundo para ordenarse como sacerdote, renunciando completamente a la escritura. Su carrera incluye, por tanto, la relación de mecenazgo y la participación en la corte, así como una participación activa en el mundo académico y de la sociedad letrada, con una inicial participación en los mecanismos del mercado a través de su escritura para las tablas. En términos de trayectoria es perceptible la línea de ascenso de la lírica a la crónica, del mercado a la corte.

<sup>10</sup> Sus poemas impresos antes de 1692 (Sánchez Regueira 1968) permiten recomponer el marco de relaciones socioliterarias del autor y su trayectoria lírica, con poemas laudatorios en distintas ediciones de Polo de Medina (1630) y homenajes en las celebraciones póstumas de Lope y Pérez de Montalbán (1636-1639); un soneto panegírico en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631); aportaciones en preliminares o en relaciones de obras de carácter religioso (1653-1672); y presencia en dos importantes antologías, las *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, de Alfay (1654), y la más exclusiva *Varias hermosas flores del Parnaso* (1680), donde comparte protagonismo, desde la portada, con Francisco de la Torre y Sevil.

Suceso. Conectan con un reducido grupo (una elegía consolatoria, una oración académica y una cabeza de motes) que atraviesa de lo moral a lo cortesano, para abrir paso a la amplia serie de composiciones en octosílabos (romances, letrillas, jácaras, coplas de pie quebrado, epigramas, seguidillas, endechas, décimas y glosas); estas constituyen el grueso de la producción lírica de Solís y la parte más característica de la misma, pero la disposición las relega a la parte menos destacada del volumen, que habría de cerrarse con una cierta elevación. Ésta quedaba encomendada a la parte más ligera de su teatro, las loas y las piezas breves,<sup>11</sup> y sobre todo a las formas poéticas más cultas: una fábula mitológica, burlesca pero en una silva de más de 300 versos, y trece fragmentos de textos latinos con sus respectivas traducciones en verso. Cerrada esta trimembración, el lector encuentra la advertencia sobre los poemas añadidos y la confirmación del orden, aunque en este caso la ausencia de poemas mayores o más prestigiosos deja solo la polaridad entre sonetos y piezas octosilábicas, agrupadas en romances, motes, una loa, décimas y glosas. La consideración del valor que el orden dispositivo adquiere en la modelización de un corpus poético y de la necesidad de hacerlo relevante en una edición se manifiesta en la inserción de tres tablas cerrando el volumen, incluyendo las “poesías que se contienen en este libro”, “los asuntos” y “las composiciones, metros y lo demás”, es decir, los primeros versos en orden alfabético, los epígrafes que acompañan en su orden a los poemas y los moldes métricos también ordenados alfabéticamente; su presencia funciona como una llamada de atención al lector sobre la importancia de una lectura *in ordine*, en la que el editor ha trabajado con cuidado, al mismo tiempo que emparenta mediante esta labor a Solís con los modelos clásicos, los primeros en merecer esta atención de los índices en la tarea editorial de la filología helenística y humanista. Junto a discursos más explícitos en este sentido, la *dispositio* contribuye de manera importante a la empresa de dignificación del corpus lírico.

Antes de la lectura de los versos se incluyen las formas más expresas de encarecimiento (García Aguilar 2008a y 2008b). Los preliminares extendidos a lo largo de cinco pliegos y medio del volumen en 4º de 1692 son el espacio destinado a este procedimiento de justificación, al que ya dediqué algunas consideraciones (Ruiz Pérez 2009), que ahora retomo en parte. Junto a algunos poemas laudatorios, como el recogido en la cita precedente o los compuestos en latín a partir del juego anagramático *Sol/Solís*, dos elementos destacan sobremanera y, pese a la diferencia de su naturaleza, extensión y formato, se entrelazan de manera muy estrecha, en su doble y convergente estrategia de canonización. Los precedentes de la “Vida de don Antonio de Solís y Rivadeneyra, oficial de la Secretaría de Estado, secretario de su Majestad y su coronista mayor de Indias” son escasos en la tradición de la poesía vernácula, y se sitúan en el ámbito de las grandes empresas de tratamiento del poeta a la manera de los clásicos, con las referencias incuestionables de Garcilaso en las *Anotaciones* de Herrera y Góngora en el manuscrito Chacón. El “Catálogo de las obras de don Antonio de Solís y Ribadeneira” incluido a continuación podría situarse (al modo en que se generaliza en las décadas siguientes) en el marco de un discurso publicitario de pretensiones comerciales, pero no es el caso, y no sólo por lo relativamente lejano de las obras mencionadas, su diferente carácter y la desaparición del autor; se inscribe, más bien, en el mismo discurso de consagración autorial en el que empiezan a compaginarse (a diferencia de casos como el que veremos a continuación) biografía y escritura, con esta como parte esencial de la primera, pero también ordenada por un devenir vital que puede traducirse en un discurso ordenado.

---

<sup>11</sup> Las comedias, como se desprende de la licencia otorgada por el rey, estaban recogidas para un segundo volumen, que habría de acompañar y completar el de las poesías líricas; sin embargo, este tomo de obras dramáticas nunca llegó a imprimirse, pese a la popularidad de las piezas de Solís en la imprenta, en forma de sueltas o integradas en partes de comedias hasta bien entrado el siglo XVIII.

La “Vida” se inicia con el *topos* de la fama y la paradoja de la eternidad tras la muerte como justificación de la impresión de los versos, y manifiesta de inmediato su intencionalidad al inscribir a Solís en la serie canónica de “los Aristóteles, los Sénecas, los Demóstenes, los Tulios, los Livios, los Homeros, los Virgilio, los Garcilasos, los Lopes de Vega, los Góngoras”, y la argumentación subsiguiente se ordena a este propósito. Los motivos no son infrecuentes en la tónica justificatoria de la época, pasando por la relación de criado mantenida por el autor con una familia nobiliaria, su reconocida dedicación a una escritura de mayor aliento y una trayectoria vital que culmina en la consagración religiosa; como era habitual, estas marcas de la vida pública y moral del autor sirven de eximente a la poco prestigiosa práctica de la poesía: si su composición debe considerarse (y aceptarse) como un descanso en estudios mayores, los versos se ofrecen a la lectura con el aura de autoridad procedente del perfil moral de un escritor al servicio de los ideales de la monarquía, la nobleza y el clero. Lo distintivo es que, frente a modelos de discurso biográfico más centrados en una exaltación del linaje que neutraliza la distinción del poeta en el dechado del aristócrata de la sangre (Ruiz Pérez 2016), Goyeneche rinde tributo a la convención, pero desplazándola a un plano no determinante, preliminar, antes de centrarse en los que atañen más directamente a la trayectoria intelectual y creativa del biografado, con una clara intencionalidad de justificar a la vez el ejercicio del verso lírico y su propia edición.

El siguiente argumento insiste en la dignidad de la poesía, como fruto del esfuerzo y dedicación del autor y como parte de una trayectoria intelectual y letrada desplegada con detalle en la prosopografía culminante en una madura ordenación eclesiástica. La decisión corona una vida de virtud donde el cultivo de las letras ratifica su dimensión moral y de utilidad para la república y el trono, según atestiguan los cargos de que disfrutó el autor, como secretario y cronista real de Indias. El ejercicio de la escritura, al que el poeta dedicó mucho tiempo y esfuerzo, le permite al editor y panegirista encajar el esporádico cultivo del verso siguiendo una justificación de raíz humanista, por la que se presenta como descanso y alivio de tareas más penosas pero también más útiles y dignas,<sup>12</sup> a las que el autor puede volver con fuerzas renovadas tras el ligero entretenimiento de los poemas, en los que, además, puede avivar su ingenio y afilar su pluma. Aunque no lo manifiesta así de manera expresa, el argumento era sobradamente conocido, y lo deja bien a las claras la insistencia en el resto de la producción autorial, mencionada en la dedicatoria, la vida y el prólogo al lector, además de específicamente expuesta en el “Catálogo” de sus obras. La construcción biográfica se conforma, en esta vía, como una trayectoria intelectual y creativa en la que no sólo quedan engastados los jalones de la escritura de Solís. También transparenta un claro y canónico designio, el del editor y biógrafo, en el que se superponen los tres elementos necesarios en la figura del buen poeta: el *ingenium*, el *ars* y la *exercitatio*. El nacimiento de nuestro escritor viene marcado por un signo por el que “naturalmente se halló Poeta”; sus frutos fueron tempranos, acompañando su primera infancia: “Desde que comenzó a pronunciar, comenzó a suspender”; el estudio le guió por Escuelas y Facultades Mayores, hasta la “celebradísima Academia de Salamanca”, siempre destacando, pues “con esta Ciencia tan racional perfeccionó la propia razón y adelantó no poco el discurso”; finalmente, sus trabajos y sus ocios se conjugaron para hacerle brillar: “Cuando cursaba en aquellas doctas Escuelas, las admiraba con su no menos bien limadas que ingeniosas poesías. Siendo aun oyente, lucía ya Autor. Sus diversiones eran liciones; y sus descansos, sabias tareas. Solía escribir para descansar. Sus ocios eran eruditos negocios”. El reconocible tópico evoca el argüido por el

---

<sup>12</sup> El tópico pasa de Petrarca a Erasmo (Rico 1993) y sirve de puente entre la minusvaloración de géneros como la lírica (Ruiz Pérez 1995) y el discurso de su reivindicación (Ferguson, 1983; y Ruiz Pérez, 2008).

estudiante Fernando de Rojas o el catedrático fray Luis de León, pero también reproduce la trayectoria de Góngora en el claustro salmantino;<sup>13</sup> parece lejos de un azar en la mención.

Junto a los estudios y el ejercicio de la escritura, Goyeneche destaca en la biografía de Solís los vínculos con el mecenazgo proporcionado por el conde de Oropesa, en una actitud común con la manifestada en la dedicatoria, aunque en este caso la gloria es compartida por criado y señor: “No tiene precio el favor de un gran príncipe. Virgilio fue inmortal por Augusto. Solís lo fue por patrón tan insigne”. La referencia canónica al poeta por antonomasia mantiene en su formulación, más que la identificación del castellano con el latino, la superioridad de la aristocracia sobre la escritura (García Aguilar, 2005), destacando en este caso la nobleza de la sangre en el patronazgo del autor. La mención virgiliana también sostiene, a través de los comentarios de Servio, la imagen de un lugar prácticamente ancilar para la poesía lírica, considerada como ocupación juvenil, propia de los ocios de estudiante o de una época de la vida en la que no se han abordado las grandes empresas. Para el Mantuano ésta fue la *Eneida*, como obra de madurez; para Solís, a juicio de Goyeneche, este lugar lo ocupa la crónica indiana (precisamente, patrocinada por el conde de Oropesa) y, sobre todo, su profesión religiosa en el punto culminante de su trayectoria vital:

Viéndose ya de edad muy crecida, mejoró a un tiempo vida y estado. Portose como sabio y discreto. Dejó lo bueno por lo mejor. Desengañado de las vanidades del mundo, se consagró totalmente al Cielo, sirviendo a Dios en el sacerdocio. Si no le dio sus años floridos, le dedicó sus años maduros, pues se ordenó de cincuenta y siete. (s. p.)

El tercio final de la biografía se dedica a loar la virtud religiosa del poeta, acercando en el sentido más estricto su relato al de una hagiografía, en un modelo repetido, como se aprecia en la de Tarsia para Quevedo. Era, sin duda, una forma de canonizar por sus valores morales a quien no podía lucir las mismas galas en el plano lírico. Sin embargo, los poemas presentados en el volumen que introducen estos textos alcanzan con esta estrategia una especie de iluminación, un valor para el autor y, en general, para el género lírico impreso a continuación.

La poesía aparece, pues, entre la varia producción de Solís, con el gran referente de su *Historia*, producida a modo de alivio y preparación de unos trabajos surgidos en el seno de una casa condal, avalados por el reconocimiento administrativo y conducentes a una fase madura de dedicación religiosa. De este modo un género considerado menor encuentra un lugar que, si no es el más alto, sí lo incluye al menos en la república de las letras, sin que resulte una actividad tan indigna para el autor que deba ser ocultada y no reconocida por un trabajo para el cual el editor reclama aprecio en su nota “Al lector”:

No dudo que será bien recibido y aun alabado mi celo de dar a la luz pública tales obras, que las tendría injuriadas quien las tuviese escondidas, como se injuriaría también asimismo quien no hiciese estimación de lo que en publicarles le sirve mi cuidado, que no espera más gracias de los que las leyeren que este conocimiento.

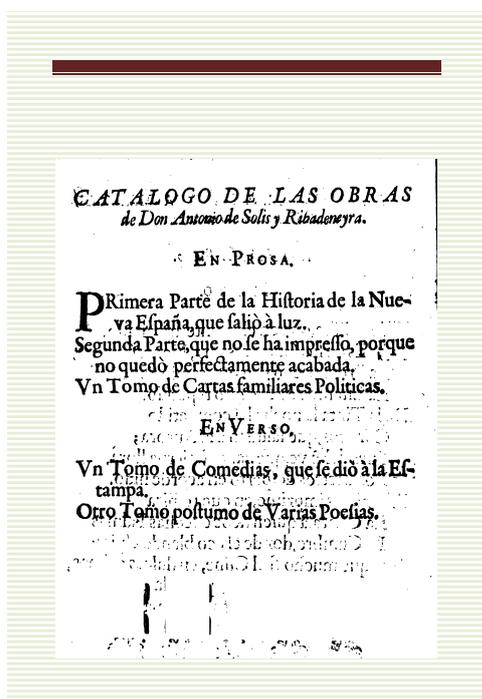
Esta consideración de la poesía y del poeta, propia de una mentalidad de más de un siglo atrás (Ruiz Pérez, 2008), condice también con el carácter póstumo, ya que el autor no se preocupó

---

<sup>13</sup> El reconocible tópico evoca el argüido por el estudiante Fernando de Rojas [en el prólogo e la Tragicomedia](#) o el catedrático fray Luis de León [en la dedicatoria “A don Pedro Portocarrero”](#), pero también reproduce la trayectoria de Góngora [y sus primeras composiciones](#) en el claustro salmantino; parece lejos de un azar en la mención.

de darla a la imprenta en vida en un volumen propio, por más que tampoco dudará en ofrecerla en numerosos preliminares de obras ajenas. Así, como juego social, la poesía lírica define su lugar en la canónica “carrera literaria” protagonizada por Solís y convenientemente destacada por su editor, una carrera donde el parangón virgiliano es evidente y expreso.

Una pieza clave en la argumentación es la relativamente detallada explicitación de las obras de Solís, no separadas por su condición manuscrita o impresa, sino por la diferencia formal de prosa y verso. Y la ordenación y modo de presentación son significativos. En primer lugar, y con carácter descendente, se presentan las obras de mayor dignidad, comenzando por la crónica indiana impresa en 1684, tras la que se disponen los textos manuscritos, posponiendo al relato histórico las más informales cartas familiares, aunque resaltando en ellas el carácter político que las vincula al papel de cronista regio. En un nivel inferior quedan las obras en verso, manteniendo también en ellas similar disposición



descendente, que hace preceder el teatro impreso (1681) a la inédita poesía lírica. Así, la dualidad establecida se desliza hacia una articulación trimembre, que ordena la producción desde la lírica a la prosa histórico-doctrinal, con el papel central de las comedias, en su mayoría destinadas a la corte. El esquema ya se adelantaba en los versos de romance heroico de fray José Antonio de Hebrera y Esmir, que en los preliminares canta “la inmortal memoria y gloriosa fama de don Antonio de Solís” en forma de extenso epitafio:

(...)

Yace un historiador del Nuevo Mundo,  
porque sería conocida injuria  
si nuevos mundos no se conquistasen  
y se ofreciesen a su dulce pluma.

Yace un lírico insigne, tan amante,  
que cuando en verso sus conceptos pulsa,  
más eficaz que el Trance con sus cuerdas

las almas roba y las potencias hurta.

Yace un cómico grande, a quien humilde  
sirvió obsequioso el coro de las Musas,  
sin que al parto feliz de sus comedias  
sus nueve influjos le faltasen nunca.

Yace un poeta con las calidades  
que tienen pocos que este honor usurpan,  
que no es lo mismo serlo que pensarlo,  
por mucho que los necios lo presuman. (...)

La jerarquía habitual queda establecida en la aprobación del licenciado don Miguel Ladrón de Guevara, abogado de los Reales Consejos, apreciable incluso bajo el ropaje de desmesurada retórica:

Fue esta luz como nativo esplendor en el oriente de este Apolo de nuestra España,  
cuyo renombre de *Sol* parece haber delineado con alusiva propiedad Ausonio.  
Pudieron ser testigos de estas orientales luces los aciertos que ilustraron el parnaso

desde la edad infante de D. Antonio, como dijo Persio. Pues, apenas amanecida, esta antorcha esparció claridad y resplandor a los teatros de España, no sin emulado asombro de otras naciones, que pretendieron enriquecer sus dialectos con la traducción; si ya no fue que, como después supo trascender los mares Solís, en crónicas pasando el Oceano, a quien los antiguos juzgaron urna del sol, rayaron estos primeros albores más allá del Pireneo y Alpe, no conteniéndose su fama en la ceñida esfera de la común eclíptica con alumbrar solo lo elevado de los montes.

Al inicial cultivo de la lírica (simplifico), sigue la escritura dramática, y todo ello queda superado por la labor de cronista de Indias. La imagen queda sancionada en la “Vida” y justo en un ejercicio de emulación superadora, nada menos que respecto a Góngora, a quien ha colocado en la cumbre del Parnaso que reúne a antiguos y modernos. A juicio del biógrafo, Solís supera al cordobés, con quien coincide en la circunstancia astrológica del nacimiento en jueves, por su mayor despliegue genérico y el valor superior del teatro y la relación histórica:

Fue Góngora primero en el tiempo, pero no sé si lo fue en el ingenio. En muchas cosas fueron iguales. En muchas le excedió don Antonio. Dudo si fue excedido en alguna. Lo numeroso no fue en él menos, pero lo agudo quizá fue más. Fue Góngora en lo lírico sumo. Solís lo fue en lo lírico y cómico. Aquel fue grande para solo los versos. Don Antonio lo fue para los versos y para la prosa. Esta comparación con varón tan sublime sea su mayor elogio.

El planteamiento es el mismo que el señalado en el catálogo de obras, y la ordenación resultante se impone en su reproducción del esquema tripartito de la *rota Virgilii*. Como en la forja del modelo en los comentarios al autor de las *Bucolicae*, las *Georgicae* y *Aeneidos*, sólo cabe adscribir cada una de las modalidades y niveles genéricos a una determinada edad del autor, y a ello se aplica la construcción del discurso biográfico, en el que no falta ni la explícita comparación con Virgilio ni la insistencia en la precocidad de los primeros frutos, lo que permite retrotraer el ejercicio lírico a los primeros años de juventud, haciéndolo así más aceptable e integrando este elemento menos dignificado en un discurso canonizador.

Con una conciencia heredera de la forjada por los editores del humanismo italiano (Richardson, 1994) y explícitamente reivindicada en su labor, Goyeneche dedica el último texto de los preliminares, el que precede inmediatamente a los versos de Solís, a destacar la importancia de su función:

Si D. Antonio mereció tan subidos aplausos por haberlas dado el ser [a sus composiciones], presumo merecerá alguna alabanza el buen gusto de sacarlas a luz, pues el ser conocidas y estimadas es el segundo ser de todas las cosas.

La misma opinión se lee en la aprobación, cuando el jesuita José López de Echáburu y Alcaraz vincula la alabanza a Goyeneche con la necesidad de imprimir estos textos:

Vivirá [Solís] en todos sus escritos sin fin. Para que en los presentes no muera es menester que se den a la estampa; y, así, se debe dar la licencia que pide al bienhechor de todos los sabios, que los pretende sacar a luz, dignísimo por este beneficio común de que le rindan todos no pocas gracias.

En posición simétrica a la de la inicial dedicatoria a la hija del conde de Oropesa y en un tono complementario, todo el proemio “Al lector” se dirige a la orgullosa afirmación del papel del editor (“bienhechor de todos los sabios” es llamado) en la presentación de unas

poesía que se encontraban “no juntas ni retocadas”, de forma que quien recibe y lee estas páginas y el volumen en que se contienen se ve ante una obra que debe tanto al ingenio y el arte del poeta como al estudio y el esfuerzo del editor. Se trata de una manifestación rotunda de la conciencia del papel que la última lima de la puesta en tipos de imprenta tiene para la configuración definitiva de una obra literaria, no sólo por su fijación *ne varietur*, sino de manera más específica por la configuración de una imagen autorial, en la que se impone una idea de carrera literaria para engarzar, ordenar y dar sentido a una producción heterogénea. Fruto de una larga trayectoria, la pluma del escritor deja varios escritos. Mientras unos, como la crónica, no necesitan justificación para la estampa ni requieren justificación, la publicación de los versos líricos se enfrenta a la situación opuesta, y la labor de edición se muestra como el campo de operaciones idóneo para configurar una imagen autorial que integre la variedad. Por mano ajena o por la propia, la edición supone la preparación de la obra para ser publicada, esto es, para hacerse pública, y con ella una determinada imagen de su autor, diferenciada de la que puede alcanzar como cultivador más o menos ocasional de versos de ocasión para certámenes o galanteos de salón. La mediación supone pasar de la condición de sujeto poético, definido inicialmente en círculos reducidos y vinculado a la textualidad de los poemas, a sujeto editorial, propio del espacio público y resultante de la materialización y organización en libro de las piezas inicialmente ceñidas a la oralidad o el manuscrito.

*Salazar y Torres, una carrera truncada*

Heroicas obras de héroe más glorioso,  
que eterno en el aplauso siempre vive,  
hoy logra el tiempo, y este honor recibe  
del docto Vera, en celo generoso

(Don Pedro de Arce, “A don Juan de Vera Tasis y Villarroel, en la edición de las obras de don Agustín de Salazar y Torres”)

El soneto laudatorio de Arce, caballero del hábito de Santiago y aposentador de casa y corte, lleva al extremo la consideración del papel de Vera en la composición de la *Cítara de Apolo* (1681), donde se recogen póstumamente los versos de Salazar (1636-1675).<sup>14</sup> En el primer cuarteto se establece el término de comparación del segundo: la relación entre Homero y Aquiles, en el tópico que da pie al lamento de Alejandro. La lectura es que el editor tiene respecto al poeta la misma función que este en relación al héroe épico, es decir, inmortalizar sus hazañas o “heroicas obras”; tanto da que sean *facta* o *dicta*: por muy importantes que resulten no serán nada sin el monumento que representa la epopeya o el volumen impreso. El valor de la fama como forma de inmortalización se impone, como en el resto de la retórica de los preliminares. Junto a ella otra idea se apunta: la de que el editor, como el cantor épico,

<sup>14</sup> También contamos con una biografía temprana en el marco de la edición, a la que podemos sumar los datos de Ares Montes (1961), más las aportaciones ofrecidas en las ediciones recientes de sus textos teatrales. Sabemos que Vera atrasa en 6 años el nacimiento del poeta posiblemente para encarecer lo breve de su vida y la precocidad, que muestra sobre todo en su estancia en Nueva España. Allí marcha Salazar con 5 años, junto a su tío, el obispo de Campeche y más tarde virrey de México. Allí tiene un primer contacto con la vida de corte y en su Universidad comienza los estudios de Humanidades, que amplía con los de Artes, Cánones y Leyes. En 1653, con 17 años, compone y publica la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Alburquerque, su virrey*, que debió de ganarle la protección del noble. Cuando este vuelve a la metrópoli en 1660 le acompaña Salazar, que entra por esta vía en el entorno de la corte regia, donde interviene como dramaturgo, en una faceta en la que alcanzaría notable reconocimiento. El mecenazgo de Alburquerque continúa durante su virreinato en Sicilia, marco de la carrera de Salazar en el mundo de las armas. Entre ambas facetas, el poeta acompaña a Alemania a la emperatriz, para quien compuso los textos inéditos *Real jornada* (o *Itinerario de la emperatriz*) y *Epitalamio*. El fallecimiento temprano impidió la culminación de una carrera con rasgos coincidentes con la de Solís: efímero paso por el mercado del corral, escritura para la corte, esporádica presencia en la imprenta y composiciones entre la relación de acontecimientos y el elogio de testas coronadas.

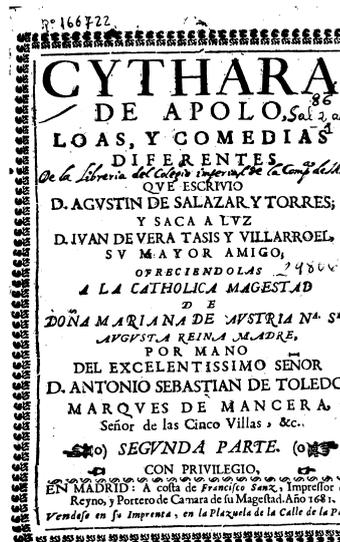
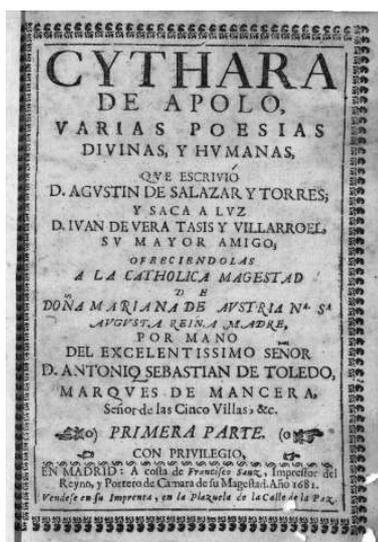
crea a su personaje (el autor en *paragone* de letras y armas con el héroe), lo dota de un configuración particular a partir de los elementos recibidos, bien sean leyendas orales en un caso, bien sean copias manuscritas dispersas en el otro. Como hiciera con las partes de comedias de Calderón y como luego hará Goyeneche con los versos de Solís, Vera Tasis aborda la labor de hacer del poeta un sujeto para la imprenta a partir de las intervenciones textuales y paratextuales sobre sus materiales. Antes de ello enfrenta los trámites necesarios para que el trasvase a la estampa cumpla con la legalidad y con los protocolos de institucionalización, y en ello también adelanta lo que será el criterio para la edición de Solís, aunque para Salazar y Torres no faltaron algunos singulares avatares bibliográficos, útiles para abordar el modo en que la edición responde a la trayectoria del autor y ayuda a darle una forma precisa.<sup>15</sup>

La reedición en apenas 13 años apunta a un notable éxito de recepción, en especial habida cuenta de la entidad tipográfica y económica de la obra en dos volúmenes. La voluntad de reproducir con bastante exactitud la *princeps*, a plana y renglón en lo posible, así como la falta de paratextos adicionales que impliquen un desplazamiento en el protagonismo de la edición o en sus intenciones, ratificarían que no hay más intereses que los comerciales, y la existencia de dos emisiones sancionaría definitivamente que la propuesta editorial de Vera, junto con la imagen autorial que traslada, se ha impuesto sin dificultad y con notable extensión.

Las estrategias editoriales de Vera ya han sido objeto de un primer acercamiento (Ruiz Pérez 2011) en lo relativo a sus procedimientos formales y su papel en la construcción de la imagen del autor, en particular a través de la biografía inserta, uno de los elementos más determinantes en esta forma de sanción institucional, al tratarse de un traslado de las ediciones filológicas (helenísticas o humanistas) de los *auctores* grecolatinos, con el relevante modelo de Virgilio, luego extendida a los clásicos nacionales, de Petrarca a Garcilaso. Este nuevo acercamiento se centrará en la incidencia derivada de la prematura muerte de Salazar, tanto en la ordenación de su corpus poético como en la reconstrucción de una carrera literaria.

---

<sup>15</sup> Pese a las repetidas indicaciones en contra, la edición de 1681 constó de dos partes; en la segunda los preliminares legales se omiten, salvo la fe de erratas y la tasa; esta se firma el mismo día y establece el mismo precio por pliego; se repite la “Advertencia al que aquí llegare” y añade una canción de Gaspar Agustín de Lara, que abre el volumen dedicado a las piezas teatrales. Además de algunos ejemplares mútilos, de la “Primera parte” se conservan otros que presentan alteraciones de orden en los pliegos de preliminares. Más significativa es la existencia de una doble emisión cuando el texto se reedita en 1694: se conservan los dos volúmenes costeados por Alonso Montenegro y José Bascones Ayo junto a la “Primera parte” a costa de Francisco de Sacedón (al menos hasta el momento, no he podido localizar ejemplares de una presunta “Segunda parte” de esta emisión). Los dos pies de imprenta indican el mismo taller, el madrileño de Antonio González de Reyes, pero, aunque la composición entre ambas se da prácticamente a plana y renglón, también respecto a 1681, algunas diferencias en los adornos tipográficos, como el que cierra la “Fama póstuma” (una composición de elementos de orla en Montenegro y Bascones frente a un florero en Sacedón) avalan la tesis de la doble emisión, sin que hasta el momento haya podido determinar la precedencia de una de ellas. Si indicaría un interés comercial reflejo de una demanda.



Destaca, en primer lugar, el diseño de la edición conjunta de la lírica y el teatro. Es cierto que la coincidencia de ambos géneros en la práctica del autor y en su formalización editorial remonta a Juan del Encina y el primer cancionero lírico de autor castellano vivo que accede a las prensas (1496), en una línea que continuaría Torres Naharro (1517) y se actualizaría con Romero de Cepeda (1582) y Virués (1609), hasta llegar al propio Ulloa Pereira, por citar algunos ejemplos que cubren los dos siglos de poesía áurea. La novedad en este caso es, junto a las circunstancias del autor, el volumen que alcanzan sus textos y el tratamiento tipográfico y comercial que reciben; por el primero el lector tiene ante sí dos volúmenes de notable extensión (45 y 56 pliegos de impresión, respectivamente), con un reconocible formato en 4º y una portada repetida en sus componentes dentro del espacio delimitado por la orla tipográfica; esto se refleja en el precio para el posible comprador, ya que la tasa a 5 maravedíes el pliego, llevaría al conjunto a alcanzar un precio equivalente a casi 15 reales antes de la encuadernación, lo que no era una cantidad desdeñable.<sup>16</sup> Por más que Vera pudiera estar interesado en el teatro y contara con la experiencia en edición de partes de comedias, no cabe duda de que se trata de una decisión nada inconsciente o fruto de la inercia, resultante de una opción por una edición global de la obra de Salazar, que sólo se fragmenta por razones materiales, técnicas o de comercialización. Pese a las confusiones extendidas en la bibliografía menos especializada, la realidad de los dos tomos es incontestable, aunque no hay datos en los preliminares y su documentación de los trámites legales que apunten a esta división real. Como “Obras poéticas” se refiere el privilegio del rey al material sometido a su consideración, y ni las aprobaciones ni las licencias explicitan otra condición del texto, que es identificado en la tasa y la fe de erratas como “Varias poesías póstumas”. Sólo la “Advertencia al que hasta aquí llegare”, tras referirse a “estas Póstumas poesías”, apunta a una conjunción de lírica y teatro, al hacer la lista de obras del autor de las que tiene noticia cierta sin haber allegado hasta el momento los textos, con una promesa de adición en futuras ediciones que insiste en la voluntad editorial y en sus aspiraciones a una impresión completiva de la producción de Salazar.

La articulación en primera y segunda parte formaba parte de las estrategias de edición desde los primeros pasos de la literatura romance impresa, y no siempre con el cumplimiento del anuncio. Así lo hemos encontrado en el caso de Solís, en cuyos trámites se alude a la voluntad de ofrecer dos tomos, en un empeño que tardará en cumplirse. Por el paralelo editorial de ambos autores, de perfil tan dispar, lo interesante en un panorama bastante

<sup>16</sup> Díez Borque (1978, 75-76) estima en 30 maravedíes (casi un real) el presupuesto mínimo de subsistencia para una persona de clase humilde en la primera mitad del siglo XVII.

generalizado es la dialéctica que se puede establecer entre las diferentes entregas (1681, 1692 y 1694), con las relaciones de emulación que pone en marcha la *princeps* de Salazar; once años después Goyeneche pudo utilizar el modelo para la publicación de Solís, y no es descartable que su aparición moviera en algún modo la reedición de Salazar. La validación de estas consideraciones ofrecería una perspectiva fecunda sobre la interrelación creciente de mercado y procesos de canonización o modelización autorial; la consideración del caso de Ulloa, desde el ecuador de la centuria y con la peculiaridad de la concentración de las funciones autorial y editorial, enriquece la perspectiva. Sobre ello hemos de volver, hacia las conclusiones, tras completar el análisis de un producto editorial específico.

En la de la obra de Salazar se hace evidente que la edición otorga reconocimiento por la conjunción de una serie de factores. De inicio, la fijación en papel impreso propicia la perduración y la proyección de la fama a la inmortalidad, a la vez que la dispersión inicial deja paso a una ordenación en un modo preciso, por el que se integra en unos evidentes horizontes de recepción, que regulan y regularizan. Del mercado a la república literaria, su asunción por esta viene derivada de la labor de Vera y del respaldo de las voces recogidas en los preliminares, con lo que suponen de incorporación de estas prácticas a unas redes de sociabilidad culta. Finalmente, aunque es lo primero que se destaca en la portada, resulta definitivo el elemento de institucionalización social derivado de la cadena de ofrecimientos a lectores privilegiados, distinguidos en el horizonte de la indiferenciada recepción en el mercado. En el desarrollo de este discurso, la aparición conjunta del volumen de “varias poesías divinas y humanas” y del de “loas y comedias diferentes” consolidaría una imagen unitaria de un escritor con una obra heterogénea, aunque en este caso ceñida esencialmente a dos modalidades macrogenéricas. La agrupación editorial subraya esta división dentro de la unidad, y su disposición, no ajena a lo habitual, muestra una voluntad de *dispositio* ascendente, que lleva de la lírica a la dramática, en un primer esbozo de carrera literaria.

La particularidad de la producción de Salazar y su prematuro final no eran propicios para la extensión de este principio en la ordenación del corpus lírico, como hemos visto en los casos anteriores, cercanos a la recopilación completiva tras una dilatada trayectoria. Ante la diferencia, la opción de Vera para la *dispositio* de los poemas no es un componente con peso mayor en la configuración ordenada de una imagen autorial, aunque no faltan algunos elementos. La sustancial apuesta por reflejar una predominante tendencia a la *varietas* se manifiesta en la escasa tensión arquitectónica del conjunto, a partir de una poco reconocible ordenación. Se inicia con una serie de poemas apenas unidos por su amplia extensión, a la que siguen las traducciones (no todas las incluidas en el volumen) y los sonetos, con toda su diversidad; un punto de inflexión lo impone la versión burlesca de las *Soledades* en “Discurre el autor en el teatro de la vida humana” y sus cuatro silvas, con el precedente de la “Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora” incluida en el primer bloque de poemas. Tras uno de los textos más conocidos de Salazar queda dispuesta la variedad de composiciones en octosílabos, con algunas agrupaciones estróficas sin carácter sistemático y la intercalación de distintas piezas de arte mayor, como liras, endechas endecasilábicas o algún soneto. Lo más llamativo es la inclusión de alguna fábula; el añadido de una copia con variantes del *Orfeo* de Jáuregui denota un cierto descuido por parte del editor a la hora de discriminar la obra original de Salazar de los manuscritos de piezas ajenas que este pudiera tener para su lectura. A continuación se reanuda el surtido de composiciones en octosílabos, para cerrar el apartado de lírica profana, el más extenso de la compilación, en un aparente desorden que convive con la preocupación de organizar una tabla de primeros versos. La falta de un criterio orgánico o arquitectónico se suple al final con la inclusión de dos nuevos bloques, con una línea ascendente en su consideración: las piezas dramáticas (con loas y bailes que no han tenido

cabida en la segunda parte<sup>17</sup>) y, sobre todo, las poesías sacras, en su mayoría villancicos y piezas para certámenes. Lo frecuente de la disposición final de textos teatrales y religiosos no empaña en este caso, en su confluencia y en la consiguiente división tripartita, lo que tiene de esbozo de una *dispositio* que apunta a una gradación, identificable con una carrera literaria, desde las formas menos apreciadas de la lírica a los textos de mayor elevación temática. No es la única intervención editorial cargada de significado.

Junto a los mencionados datos relativos a los trámites para la edición, que culminan con serle otorgado el privilegio a Vera Tasis, destaca el conjunto de los preliminares, con una notable extensión (similar a la dada por Goyeneche al volumen de Solís) y dos argumentos reiterados en la diversidad de elementos paratextuales. El primero es la relevancia expresa otorgada al papel del compilador y ordenador del corpus; el segundo apunta a la caracterización de una forma de carrera literaria. La dualidad de funciones es destacada desde la portada: los textos los escribió Salazar, pero los saca a la luz Vera, y el valor de esta acción final queda de manifiesto en la aprobación de Calderón, en una afirmación que trasciende sus relaciones literarias y de amistad con quien también era su editor. Cuando el dramaturgo explicita la “distancia que hay entre lo que se oye *in voce* a lo que *in scriptis* se censura” manifiesta la conciencia del cambio sustancial que media entre la creación y el arreglo para la difusión, incluida la labor preliminar de dotar de autoridad institucional al resultado. Porque la imprenta, como señalan los sonetos laudatorios de los padres Nicolás García y Jerónimo Pérez, immortaliza, y en ello insiste Alonso Antonio Altamirano, contraponiendo la lira, que puede enmudecer con la muerte, y las prensas, que restauran y confieren eternidad. En ello alcanza un papel esencial Vera, como deja bien patente el soneto citado al inicio de este apartado. El propio Vera ensalza su labor mencionando los logros de su búsqueda para recuperar textos perdidos y borradores, además de darles un orden, y en ello insiste en la “Advertencia al que aquí llegare,” anunciando tareas pendientes para el siguiente volumen y una posible reedición. La edición adquiere con ello un valor de monumento, de recuerdo y celebración, pero también de puente entre la desaparición física (la del autor y la amenaza para sus textos) y la inmortalidad.

En el tránsito, junto a la materialidad del libro, cumple una función primordial el discurso que en él se canaliza y que lleva desde la materia bruta de la vida y las piezas dispersas a un texto ordenado y una imagen del autor. Tras las referencias al primero, detengámonos en esta última. En la aprobación de Calderón se esboza un perfil de cultivador de varios géneros, con una primera división entre el dramático y el poético y una subdivisión de este que resulta en una doble tensión en el conjunto, entre los extremos de simetría y entre la serie ordenada de los subgéneros poéticos, pues Salazar, afirma, sobrepasa sus expectativas “así en lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos y, finalmente, lo ingenioso de sus inventivas”; aun sin disponerla en un escala ascendente, la tripartición de la poesía asienta las bases de la proyección en la figura del poeta fallecido sin cumplir el ciclo vital hasta la vejez de un esquema clásico, que permite culminar las formas más ligera y juveniles con las piezas de mayor altura.

La articulación en el tiempo queda encomendada al “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar”, debido sin duda a su editor. Su función de dar coherencia a una vida truncada no es menor que la de consagrarla con un tratamiento reservado a los *auctores* clásicos. Sin detenerme de nuevo en otros argumentos, como el valor del linaje o la necesidad de mejorar el natural con el arte, cabe espigar las referencias a los vínculos entre la edad y las prácticas poéticas, esbozando una carrera ascendente hasta verse cortada por la muerte. La anécdota de la recitación y comentario de las *Soledades* a los 12 años, además de la precocidad y

---

<sup>17</sup> Es de notar el paralelismo en este aspecto con la edición de Ulloa Pereira.

el talento natural, apuntan la correspondencia de la edad más temprana y la lírica. En la adolescencia ya se incorporan dedicaciones más serias, como los estudios universitarios, que también cumplen la función de pulir y encaminar el ingenio. Las prácticas que corresponden a las etapas menos maduras, además, no deben identificarse con intereses personales, sino a modo de ejercicios de estilo, palestra en la que ejercitarse, por requerimientos externos, para empresas mayores. Por ello, afirma el biógrafo, “escribió muchos amorosos conceptos, no con asuntos propios, sí a contemplación ajena. Algunas travesuras del ingenio se hallarán en sus obras, que fueron efectos y trabajos de la puerilidad, no ocios de la juventud,<sup>18</sup> pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos y las edades, a imitación del apóstol”. La distinción entre la edad pueril y la juvenil permite esbozar un camino de elevación, que para Salazar se concreta, tras el retorno a la metrópoli, con el cultivo de las comedias, sobre todo cuando forman parte de los entretenimientos de la corte y los festejos reales, equiparables entonces a las composiciones panegíricas y celebrativas dedicadas a la emperatriz cuando la acompañó a Alemania. Es en este punto cuando el biógrafo introduce un largo panegírico por la dignidad de la poesía, en línea con algunos de los más notorios en la primera mitad de siglo, y donde destaca el abundante cultivo del verso por hombres ilustres, como las habituales figuras bíblicas, los ejemplos de los santos padres o los casos de príncipes y poderosos. Si Salazar no pudo alcanzar las más altas cotas del arte fue<sup>19</sup> fue por lo temprano de la intervención de la Parca, que cortó a la vez el hilo de la vida y las expectativas acerca de sus escritos. La edición cumplirá la función de ordenarlos y proyectarlos más allá de la muerte, “post fata fama”, como reza el adagio latino que cierra la biografía.

La argumentación se continúa en los versos de la “Canción fúnebre”, “Fama póstuma y eterna de don Agustín de Salazar y Torres”, dispuesta a continuación y también sin firma, lo que apunta a la misma autoría. El motivo de los estudios, por ejemplo, aparece con una función similar, en la doble celebración que del poeta difunto hacen Apolo y Melpómene, para llevar al poeta a un verdadero parnaso en que se hombra con Homero y el Tasso, Lope, Garcilaso, Góngora y Quevedo; con Virgilio, Marcial, Petrarca, Ovidio y Camoens; con Calderón, Marino, Argensola, López de Zárate, Lucano, Dante, Pantaleón de Ribera y Paravicino. Además de la convivencia de grecolatinos, italianos y españoles de los últimos dos siglos, destaca la diversidad de los géneros cultivados por los autores de la nómina, en el ámbito del teatro y de la poesía, incluyendo desde la más picante a la más sublime. Del mismo modo puede entenderse la elección de la musa, por las artes bajo su amparo y por su altura específica. Atrás queda Calíope, tutelar de la épica que Salazar no llegó a cultivar, pero también de la lírica menos sublime. También se posterga la musa del teatro, Talía, por su relación con las formas menos elevadas en las tablas. Melpómene, por su parte, mantiene con su adscripción a la tragedia la imagen de su inicial vinculación al canto, por lo que puede acoger bajo su manto las dos modalidades del verso en la práctica de Salazar, y apuntando a las formas más elevadas, que permiten su consagración, integrando las formas y materias más livianas como episodios de una edad más temprana.

En su brevedad, la escritura de Salazar no deja de esbozar una trayectoria, y los recursos dispositivos y textuales de la edición permiten recomponerla, perfilarla y otorgarle un valor. El mecanismo se hace aún más necesario cuando dicha brevedad impide un cumplimiento y considerar obras más ambiciosas y maduras. De este modo, la misma edición se convierte en un modo subsidiario para recomponer una carrera trunca, de la que se esbozan sus rasgos y se les hace operativos para la definición última del volumen y su efecto

---

18 A la altura de 1773 todavía Cadalso titulaba sus versos *Ocios de mi juventud o Poesías líricas*, indicio evidente de la persistencia del tópico.

19 También aparece como justificación la envidia, que habla de las batallas en un campo literario formándose en el entorno de la corte.

en el posible lector. De ahí la importancia del editor y su mediación entre el autor y sus destinatarios a partir de la disposición material del texto y el aura que le otorga. Vera, dedicado a ello en forma que podemos considerar profesional, es muy consciente de su papel y se empeña en manifestarlo y buscar el debido reconocimiento, tanto en sus manifestaciones como, de manera singular, en la docena de poemas preliminares, en la que él mismo acapara más alabanzas que el poeta editado. De este, además, se considera que podrá gozar de fama eterna justamente a partir de que sus obras se imprimen y, podemos añadir, lo son en una manera específica, en la que, en un ejemplo complementario con los anteriores, apreciamos el estrecho nudo entre la configuración de una carrera literaria y una imagen del autor culminante en tanto que sujeto editado.

### *Carrera literaria y sujeto editorial*

Valga una tentativa de conclusión, a partir de las peculiaridades de la poesía bajo barroca, no tanto en cuanto a sus rasgos estilísticos, como a la dinámica generada por el creciente acceso a la imprenta y a la institucionalización que conlleva en la vía de un mercado avanzando sobre los restos de la cultura cortesana y de mecenazgo. Un puente privilegiado lo representa la noción de carrera literaria, recogida de la tradición clásica para dibujar en el fondo un moderno perfil de sujeto editorial.

A partir de los comentarios de Servio a Virgilio y su perfecta integración con el orden tripartito, se formaliza en un modelo muy visible y funcional un sistema de equivalencias, que en su desarrollo posterior ordena las relaciones entre los géneros y prácticas poéticas, el esquema de una vida de autor y hasta el modelo social, en la continuidad desde el medievo al final del antiguo régimen de la división en tres estados. El principio de *aptum* o *decorum*, además de garantizar la estabilidad en la separación de estamentos, servía de cemento unitivo e integrador de todo el edificio de la poética clasicista. Con la imagen emblemática de Virgilio (comentado por Servio, sostenido por Mecenas y protegido por Augusto), el esquema resultante proporciona durante siglos para los aspirantes al parnaso un horizonte de integración, por la identificación con un modelo, con un horizonte institucional y, en última instancia, con un espacio social, tanto de reconocimiento como de sustento material. En este escenario se ponen en marcha las estrategias, definidas por la retórica (García Aguilar 2008a y 2008b) o la teoría sociológica (Bourdieu 1995 y 1988), conducentes a este fin, en un sistema que, procedente de los mundos del servicio y el mecenazgo, encuentran un punto de fractura con el desarrollo del perfil profesional en el artista. La dinámica se intensifica con la multiplicación de horizontes en simultaneidad, al ampliarse la práctica letrada y los espacios institucionales, como nos muestran los tres poetas comentados y las diferencias entre sus respectivos perfiles en un mismo escenario histórico. La regularización del acceso a la imprenta (aunque no se encuentre del todo culminado en el periodo bajo barroco) fomenta el asentamiento del mercado librero como el gran foro en el que, junto al reconocimiento y la integración institucional, se consolida el factor de distinción, que llevará del principio y valor de novedad a la singularidad del escritor. Resultado y, a la vez, motor de este desplazamiento es la alteración de los modelos actuantes en todos los planos: en el estrictamente textual, en el discursivo y, en lo que nos ha centrado, en el de las prácticas de escritura y de publicación, ya sea propia o ajena.

Mientras la *rota Virgilii* alcanza en la formulación conceptual y visual de Jean de Garlande (siglo XIII) su plasmación plena como pilar de la poética clásica, su correlato de la carrera literaria opera como elemento de configuración y sanción de la *auctoritas*. El devenir histórico y los cambios aparejados, sin embargo, fomentan las tensiones entre ambas vertientes del entramado clasicista, a partir de la naturaleza opuesta latente bajo su

complementariedad. Mientras el esquema de la *rota* se ofrece estático y con un valor universal en su categorización clasificatoria y jerarquizada, la noción de carrera literaria a partir del arquetipo virgiliano incorpora un factor de dinamismo en su propia estructura temporal y, con él, un principio de singularidad o individuación, desde categorías menos excluyentes e impermeables. Ambos mantienen hasta bien avanzado el siglo XVII, pese a las sacudidas ligadas a la noción de “arte nuevo”, un paralelo valor como elementos de encuadramiento, basados en la operatividad de los modelos y el principio de imitación propios del clasicismo. Sin embargo, frente a la vocación de permanencia propia de la división y jerarquía de los géneros en su formulación clasicista y académica, la obligada actualización del modelo de carrera desde la Roma de Augusto al Madrid de Carlos II conlleva repercusiones que alcanzan la condición de cambios cualitativos. El comentario helenístico o la edición filológica del humanismo renacentista presentan, bajo su relación de filiación, diferencias específicas relacionadas con los cambios sociales y culturales, pero también, a partir del siglo XV, con una sustancial revolución tecnológica. Cuando a ello se une el giro trascendental que supone atender a la publicación de los contemporáneos, en lengua vulgar y en medida creciente por iniciativa del propio escritor, la brecha se agranda en la relativamente estable fachada de la construcción clasicista. Aún antes de entrar de lleno en las repercusiones de su condición de emblema y campo de juego del capitalismo, el incipiente mercado del libro,<sup>20</sup> ligado a la acomodación de las prácticas a la extensión de la imprenta así como la consolidación de una sociedad urbana, comporta dos transformaciones sustanciales, la que atañe, del lado del escritor, al desarrollo del profesionalismo y la que actúa directamente en el plano de la recepción, con la creación de un público que traslada al ámbito sociológico y colectivo los rasgos desarrollados por los procesos de lectura individual, con un alza creciente de los valores de gusto, criterio, discriminación y distinción. Atrás quedan, y a velocidad progresiva, los mecanismos ligados a una recepción privilegiada, ya sea la del mecenas al que se dedica el texto manuscrito, ya sea la del erudito académico capacitado para apreciar tanto el texto del autor clásico como las aportaciones de su editor. Aun sin desplazar del todo a este destinatario, la difusión masiva ligada a la imprenta obliga a una redefinición de la estrategia en la configuración de la imagen autorial, y a ella se aplican, como hemos visto, los mecanismos de la edición a partir de la actualización del modelo de carrera literaria. Así lo perfila Ulloa, adaptándolo a su condición de responsable de su edición y promotor de su reedición; lo aplica, todavía en la fecha más tardía, Goyeneche al publicar a Solís, el más canónico de los tres autores en la perspectiva clasicista y de carrera literaria; finalmente, Vera lo sobrepasa para reivindicar su propia labor como editor, en una clara diferencia de las dos funciones, como Calderón distingue entre la oralidad primaria y la definitiva fijación en un texto impreso.

Toda modalidad de edición, incluida la que Servio propone para Virgilio, implica la fijación de un texto *ne varietur* o, al menos, una propuesta de la que se plantea como versión definitiva y rubricada de lo que nació sin un preciso designio de estabilidad (Ruiz Pérez 2009), y ello es así en sus rasgos esenciales lo mismo para el tratamiento de una obra alejada en los siglos como para el paso final que el escritor da con su texto. También en los dos extremos la edición constituye, de manera directa o indirecta, un mecanismo de construcción de la imagen del autor, y en el espacio que delimita el volumen resultante se escenifica el diálogo entre los dos momentos del proceso, la creación *stricto sensu* y su definitiva plasmación artística, el paso de la *natura* al *ars*, si queremos aplicar los términos de la poética clásica. Desde la *dispositio* y su valor implícito a los expresos argumentos de los componentes

---

<sup>20</sup> Véase el panorama introductorio de Eisenstein 1994, junto a aproximaciones más específicas: a la fase temprana (Hirsch 1974), a las actitudes autoriales (Lowenstein 1985; Woodmansee 1974), a los efectos del mercado (Woodmansee y Jasz 1994) o al caso español (Gilbert-Santamaria 2005).

paratextuales, todo confluye en la edición para darle la dimensión de un aparato significativo, una máquina de producción de sentido y efecto pragmático que, en el caso de la poesía lírica, representa una transformación radical desde, a modo de ejemplo, los juegos cortesanos o de salón origen de la mayor parte de los textos de los tres autores considerados. De ahí surgen las resonancias adicionales y a veces divergentes respecto a la condición real, en la inmediatez de su circunstancia histórica concreta, del improvisador ingenioso, el versificador habitual o el escritor que disemina sus textos sin un cuidado especial por su conservación y ordenación. La distancia, como insisten en ello los firmantes de los sonetos preliminares en la edición de Salazar, es la que media entre el momento fugaz y la dimensión de eternidad, a la que cada vez más aspiran los autores, y que, apoyado en la materialidad del texto y en la duración que ofrece la imprenta (también por la multiplicación de ejemplares), compone una imagen para la memoria, una imagen que comienza en el texto y en la lectura que propone y que se convierte en pieza clave de la institucionalización del escritor, sus prácticas y sus lecturas, extendiendo el parnaso al campo literario.

Como se ha intentado mostrar en los acercamientos a tres casos específicos, en el proceso así conformado, tanto en su estricta dimensión individual como en la generalización del mecanismo y su capacidad de proyección, asistimos a la construcción de un aura, esencial para la composición de la imagen autorial. Ese relieve funciona al modo de una superestructura nocional, un valor que se añade a lo singular y lo transmuta a una dimensión de alcance general, por cuanto constituye, más allá de lo que podría ser un *habitus* singular o un elemento de distinción (Bourdieu 1988), una marca de inscripción en la república literaria, un pasaporte que le permite también a su poseedor competir por singularizarse y ascender en la jerarquía. Con independencia de los presuntos componentes de calidad de los textos, el mecanismo propio de la imagen alcanza su eficacia en los efectos de recepción, en la aceptación o rechazo inducidos en un destinatario que, en la segunda mitad del siglo XVII, comienza a caracterizarse por su carácter masivo y a manifestarse a través de los cauces del mercado. En él se produce el encuentro entre el producto y su comprador potencial, y en él se genera una dimensión específica que culmina el proceso originado en la conciencia sentimental del sujeto lírico y su manifestación en el plano de la expresividad más o menos directa. El plano es diferente en la relación diferida de la lectura del texto impreso, y en ella se superpone una nueva imagen del autor, independiente de los criterios de verdad o refinamiento en los sentimientos materializados en la escritura; se trata más bien de un aura con la misma función de la máscara en el teatro clásico: superponer sobre el rostro singular una modelización del gesto y potenciar la resonancia de su voz en la escena, ante los espectadores. Tan fijado como la máscara queda el texto en la edición, pero también lo que podemos denominar el sujeto editorial, esto es, la imagen o dimensión del autor que resulta funcional para regular su inscripción en el campo literario y para orientar su recepción. En el camino de la “imagen pública” del capitalismo tardío, la regularización de los mecanismos de presentación de los textos ante el público comprador va conformando ese sujeto editorial que, al margen de que responda o no a una voluntad propia, como denotan los volúmenes póstumos, normalizan la imagen, la práctica y la institucionalización del escritor, desde su carrera literaria a la inclusión en las historias de las literaturas nacionales (Romero Tobar 2004 y 2008) que se apuntan en un horizonte cercano.

**Obras citadas**

- Ares Montes, José. "Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres." *Revista de Filología Española* XLIV (1961): 283-321.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cheney, Patrick y Frederick A. de Armas eds. *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*. Toronto: University of Toronto, 2002.
- Corral, Gabriel del. *Obras*, ed. Lorenzo López Rubio. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1982.
- Dadson, Trevor J. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658)*. Londres: Tamesis, 1983.
- Díez Borque, José M<sup>a</sup>. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch, 1978.
- Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal, 1994.
- Ferguson, Margaret W. *Trials of desire. Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Fernández Mosquera, Santiago ed. *Del Verso al Libro*, monográfico de *Calíope* 13,1 (2007).
- Freixas Alás, Margarita. *Las autoridades en el primer diccionario de la Real Academia Española* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- García Aguilar, Ignacio (2005), "Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro." En Begoña López Bueno dir. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005. 285-316.
- . "De Trento al Parnaso: aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVI." En Begoña López Bueno dir. *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008a. 235-256.
- . *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2008b.
- García Aráez, Josefina. *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid: CSIC, 1952.
- Gilbert-Santamaria, Donald. *Writers on the market: Consuming Literature in Early Seventeenth-century Spain*. Lewisburg: Bucknell University, 2005.
- Giroto, Jean-Eudes ed. *Le poète et son oeuvre. De la composition à la publication*. Genève: Droz, 2004.
- González de Garay, M<sup>a</sup> Teresa. *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*. Logroño: Diputación Provincial de Logroño, 1981.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- Helgerson, Richard. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Hirsch, Rudolf. *Printing, Selling and Reading (1450-1550)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1974.
- Jiménez Belmonte, Javier. *Las "Obras en Verso" del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007.
- Keller-Rahbé, Edwige ed. *Les arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVIe et XVIIe siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010
- López Bueno, Begoña. "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus." *Criticón* 83 (2001): 147-164.

- Ly, Nadine. "La poética de un diccionario: Autoridades." *Bulletin Hispanique* 106,1 (2004): 253-316.
- Marotti, Arthur *Manuscript, Print, and the England Lyric* Ithaca: Cornell University, 1995.
- Núñez Rivera, Valentín. "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido." *Philologia Hispalensis* 11,1 (1996-1997): 153-166.
- Richardson, Brian. *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- Rico, Francisco. *El sueño del humanismo (de Petrarca a Erasmo)*. Madrid: Alianza, 1993.
- Rojo, Guillermo. "Análisis cuantitativo de las citas del *Diccionario de Autoridades*." *Boletín de la Real Academia Española* 94 (2014): 137-196.
- Romero Tobar, Leonardo ed. *Historia literaria / Historia de la literatura*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Ruhstaller, Stefan. "Las autoridades del *Diccionario de autoridades*." En S. Ruhstaller et alii eds. *Tendencias en la investigación lexicográfica del español*. Universidad de Huelva, 2000.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista." *Bulletin Hispanique* 97,1 (1995): 317-340.
- . *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
- . "La poesía vindicada: reconocimiento de la lírica en el siglo XVI." En Begoña López Bueno dir. *El canon poético en el siglo XVI*. Universidad de Sevilla, 2008. 177-213.
- . "Edición y canon: la publicación póstuma de Antonio de Solís (1692)." En Bhdan Ulasin y Silvia Vertanová ed. *Jornadas de Estudios Románicos. Sección de Hispanística. Tomo I: Literatura*. Bratislava: AnaPress, 2009a. 257-269.
- . *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009b.
- . *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*. 3. Barcelona: Crítica (dir. José Carlos Mainer), 2010a.
- . "Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía." En Begoña López Bueno dir. *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010b. 269-303.
- . "Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma." En Manfred Tietz y Marcella Trambaioli eds. *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 361-377.
- . "La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad." En Jean-Marc Buigues coord. *Poesie et société en Espagne: 1650-1750*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115,1 (2013): 221-252.
- . "El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura." *Studia Aurea* 10 (2016). En prensa
- . "Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco." En *Actas del X Congreso Internacional de la AISO*. Venezia: Università Ca' Foscari, en prensa.
- Sánchez Regueira, Manuela ed. Antonio de Solís. *Varias poesías sagradas y profanas*. Madrid: CSIC, 1968.
- Scandola Ceci, Viviana. "Fuentes literarias del *Diccionario de Autoridades*." En Verónica Arenas Lozano et alii eds. *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*. Valencia: ALEPH/Universitat de València, 2004. 551-559.

- Serralta, Frédéric. “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra.” *Criticón* 34 (1986): 51-157.
- Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University, 1994.
- Woodmansee, Martha y P. Jaszi eds. *The Construction of the authorship. Textual appropriation in law and literature*. Durham: Duke University, 1994.