

# El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura<sup>1</sup>

**Pedro Ruiz**

Universidad de Córdoba  
fe1rupep@uco.es

Recepción: 03/05/2016, Aceptación: 21/06/2016, Publicación: 23/11/2016

## Resumen

Salcedo Coronel concilió su labor de poeta y comentarista de Góngora con sus posiciones en la corte y la aristocracia, representadas por sus cargos de caballero del cardenal infante y caballero del hábito de Santiago. Ambos títulos aparecen en las portadas de sus volúmenes poéticos, y no son el único elemento de legitimación de su práctica. En los *Cristales de Helicon* (1650) la estrategia se muestra en una doble dimensión, correspondiente a su condición dual. Mientras la iconografía del grabado muestra los elementos de relación entre el noble y el poeta, el prólogo de Pellicer insiste en la condición aristocrática del autor, y este convierte el volumen en un espacio de representación de las relaciones de sociabilidad con otros integrantes del campo literario del momento. Entre la escritura y la edición, el caballero poeta despliega su autorrepresentación.

## Palabras clave

Salcedo Coronel; Pellicer; paratextos; edición; campo literario; genealogía

## Abstract

*The gentleman poet Salcedo Coronel: lineage, editing, writing*

Salcedo Coronel conciliates its work as poet and as Góngora's commentator with their positions on the court and the aristocracy, represented by their charges as infant cardinal's

1. Las páginas que siguen son resultado parcial del proyecto «Sujeto e institución literaria en la edad moderna», FFI2014-54367-C2-1-R, del Plan Estatal de I+D+i.

master of the horse and knight of Santiago. Both titles appear on the covers of his poetic volumes, and they are not the only element of legitimizing its practice. In *Cristales de Helicón* (1650) the strategies shown in two dimensions, corresponding to the dual condition. While the iconography of the engraving shows the elements of the relationship between the noble and the poet, the prologue of Pellicer emphasizes the aristocratic status of the author, and this turns the volume in a space of representation of relations of sociability with other members of the literary field of time. Between writing and editing, the gentleman poet displays his self-representation.

### Keywords

Salcedo Coronel; Pellicer; paratexts; edition; literary field; genealogy

## Salcedo Coronel, escritor

Si hemos de creer la declaración de intenciones de don García de Salcedo Coronel al dedicar su volumen de *Cristales de Helicón* (1650) al duque de Feria, la ocasión se la dio la composición de la pieza colocada al frente de los versos, «El circo español. Panegírico», que es un poema en la circunstancia de una celebración en que brilló, a tenor de los versos, el esplendor y la gala del noble. El poema, en todo caso, se presenta expresamente como catalizador de un propósito de más alcance para nosotros:

No di entonces a la estampa esta fatiga estudiantina por acompañarla con otras que he procurado entresacar de algunos borradores míos, a instancias de muchos que han deseado ver reducidas a un cuerpo las que andan o impresas o manuscritas, esparcidas sin orden, después de que publiqué la primera parte de mis rimas. (Salcedo Coronel 1650: ¶¶¶¶ 2).

El resultado es un impreso de ordenación reconocible y canónica, acogido a una rotulación intituladora también reconocible a mediados del siglo y que se acoge a la clave parnasiana (García Aguilar 2009: 266-274). Es decir, que nos

encontramos ante un identificado modelo editorial, en una decisión nada sorprendente para quien ya tenía cierto hábito en el trato con la imprenta y había ensayado en una doble vía la práctica de la edición, para familiarizarse desde la experiencia directa con lo que significaba reducir a unidad y delimitación tipográfica lo que podía haber surgido de manera dispersa. De hecho, el autor tiende con su preliminar un puente directo con la primera entrega editorial de su producción lírica, veintitrés años atrás, aparecida bajo el más neutro rótulo de *Rimas* (1627), cuando ya Lope de Vega, el gran canonizador del título, lo había abandonado en favor de las denominaciones mitológicas<sup>2</sup>. La conciencia de la conexión ya se había hecho manifiesta en otros lugares de los preliminares, aunque con diferencias entre los ejemplares conservados. En el ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, por ejemplo, la ausencia de portada es suplida por una escueta referencia a título y autor, en la que se hace constar de manera expresa «segunda parte de las Rimas», seguida de un grabado en el que de nuevo se hace explícita esta condición. En el ejemplar de la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense, en cambio, encontramos la portada completa, con mención del dedicatario y el preceptivo pie de imprenta, pero carece de la portadilla abreviada y del grabado (*infra*). De una u otra forma se hace evidente el propósito del autor de señalar la inequívoca relación de su edición con la entrega precedente, como en un díptico en el que se doblan esquemas y modelos, además de algunas referencias, sobre las que habremos de volver.

Previamente, conviene tener en cuenta la trayectoria o carrera literaria del sevillano, quien, tras las entregas poéticas iniciales, con apenas 34 años, abandona esta faceta para dedicarse de 1628 a 1648 al comentario de la obra integral de Góngora, presentada en diversas entregas y volúmenes. Sólo dos años después vuelve a la actividad editorial, con una obra propia, los *Cristales*, y un breve opúsculo de erudición, en el que comenta una inscripción arqueológica; en la misma fecha, Pellicer hace referencia en su texto preliminar a la preparación de una obra sobre Baeza, que cabría incluir en el género de antigüedades locales. Así pues, junto a su actividad cortesana y militar, don García se mueve entre el verso y la prosa, la creación y la erudición, la lírica y unas obras de cierta altura épica. Sin seguir un modelo netamente virgiliano, con su esquema ascendente, el poeta da muestras de una cierta versatilidad e, incluso, de una voluntad de ocupar diferentes espacios o posiciones dentro del campo letrado. Si no cabe hablar estrictamente de un autor profesional, ya que no era la escritura su *modus vivendi* en razón de su posición social, no cabe situarlo entre quienes se acerca-

2. Así en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). El propio caballero del cardenal infante había publicado su *Ariadna* en 1624, pero en este caso se trataba de un opúsculo conteniendo sólo un poema mitológico en 85 octavas, más los consabidos preliminares y una serie de poemas laudatorios precediendo y cerrando el texto. A falta de un estudio más amplio, la tesis de García Jiménez (2014), sobre las *Rimas*, es el acercamiento más sistemático a la obra del poeta sevillano.

ban al verso de manera esporádica y ocasional; su comercio con las musas era constante, como lo era su trato con la imprenta. Entre el amateurismo de Esquilache (Jiménez Belmonte 2007) y una cierta profesionalidad de Trillo (Marín Cobos 2013), por citar autores que publican a mediados del xvii, Salcedo Coronel toma de una vertiente una cierta libertad creativa, sin ninguna sensación de menoscabo, y de la otra asume una marcada conciencia y una familiaridad con los usos de la imprenta y aun del mercado, en el que individualiza su figura, incluso reclamando autoría y prioridad en su aportación frente a un posible caso de plagio, precisamente de Pellicer, el cronista regio y también comentarista de Góngora. El caso ha sido estudiado por García Jiménez (2014b y 2016) y no deja de tener significación para lo que nos concierne.

En relación con Góngora, y frente al modelo dispositivo planteado por *El Parnaso español* de Quevedo, aparecido dos años antes, Salcedo insiste en sus *Cristales* en la organización de materiales asentada en las *Rimas*, con muy ligeros cambios, como el de la anteposición de «El circo español». No era nada original. Desde el abandono del patrón petrarquista y el esquema ascendente de la edición de Boscán y Garcilaso, en el siglo xvii se generaliza la alteración del esquema trimembre, con el adelanto de los sonetos, la postergación de los metros octosilábicos y la reserva del lugar central para los moldes neoclásicos y barrocos. El volumen de 1650 responde a esta articulación, con algunas peculiaridades. Así, en los sonetos destaca la disolución del eje amoroso, entre un número más abundante de composiciones morales o eruditas, poemas de circunstancias con mucho de alabanza personal a nobles y poetas, ecos de prácticas académicas y un llamativo conjunto de piezas religiosas y, sobre todo, fúnebres; en un significativo número de casos, un soneto no amoroso reúne varios de los rasgos señalados. Sirva de ejemplo el soneto 34, «A un caballero que escribió un romance en que se introduce hablando con un Cristo a la hora de su muerte»<sup>3</sup>, o el 54, «A la muerte del ingenioso y agudísimo poeta andaluz Luis Vélez de Guevara», al que seguirán otras composiciones funerales a poetas celebrados y con fama póstuma. El giro queda ya marcado en el que funciona como soneto prólogo, «Al excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria, etc.», sustituyendo el motivo petrarquista de la introspección y el arrepentimiento por el de la dedicatoria al noble, más cerca de los preliminares del *Polifemo* y las *Soledades* que del *Canzoniere* o los sonetos iniciales de 1543:

Estas rimas que ya en edad segura  
me dictó Apolo con divino aliento  
escucha al claro son de mi instrumento,  
que numeroso tu favor procura.

3. A los motivos apuntados en el rótulo, el primer cuarteto ya suma otras marcas apuntadas, como el estilo culto, la referencia metapoética o la imagen del cisne: «Tan altamente, oh cisne generoso,/ celebras tu postrera despedida,/ que en sus riesgos adquieres nueva vida/ y, muriendo, eternizas tu reposo».

Ilustren rayos de tu luz más pura,  
 príncipe generoso, mi ardimiento,  
 que no siempre ha de dar el escarmiento  
 plumas al mar que en su memoria dura.

Animoso, no ciegamente osado,  
 mi vuelo a la región sublime aspira  
 que adornan tantos regios esplendores,

por que, segunda vez de ti inspirado,  
 cante mi voz en más heroica lira  
 el excelso valor de tus mayores.

(Salcedo Coronel 1650: 1r.)

En continuidad, sólo dos de las nueve canciones mantienen un tema amoroso, pero lejos ya del lamento petrarquista; el resto son un epitalamio y una descripción de fiestas en Baeza y hasta cuatro composiciones funerales, dos de ellas dedicadas a compañeros en el ejercicio de las letras, Pérez de Montalbán y otra vez Vélez de Guevara; completa la nómina de ingenios celebrados Gutierre Marques de Careaga, presente en los preliminares con un soneto laudatorio, y participante con un panegírico por la poesía en las *Lágrimas panegíricas* (1639) a la muerte de Pérez de Montalbán, inspirador de la *Fama póstuma de Lope de Vega* (1636). Entre lo funeral, lo metaliterario y lo circunstancial, la canción, siguiendo el modelo herreriano, está más cerca de lo celebrativo que de la expresión lírica de la sentimentalidad (López Bueno 1994), ratificando la orientación del poeta a un registro culto y la concepción del verso desde una cierta artificiosidad y enmarcado en una práctica social. Algo similar cabría decir de las silvas que siguen, una de ellas en intercambio con Bocángel en una circunstancia celebrativa, e incluso las epístolas, que combinan las raíces horacianas, la modalidad moral barroca (dirigida a un Fabio) y la comunicación amical, como en la enviada a Nicolás Antonio. La elegía en tercetos retoma la materia mortuoria, y las octavas de las composiciones siguientes encauzan un genetliaco, tres panegíricos de tema nacional o regio y, de nuevo en clave social, un «Cartel de desafío», un ejercicio académico y, otra vez, una composición funeral.

También es funeral el primer poema en octosílabos, que abre la serie de romances, para amoldar a este metro algunas de las materias ya tratadas en endecasílabos, como los epitalamios o la epístola, de nuevo a Nicolás Antonio. Tras la serie de romances y letras de carácter sacro, las décimas tienen una orientación marcadamente laudatoria, incluyendo las compuestas para los preliminares de las *Rimas de Burguillos* (1634), además de un nuevo intercambio de noticias con el bibliógrafo sevillano. En la serie final de epigramas se retoma una práctica que ha atravesado el resto de agrupaciones métricas, como es la traducción de poetas italianos y, sobre todo, grecolatinos.

En conclusión, nos encontramos con una poesía de neta adscripción cultista y, sobre todo, muy consciente de su renovada posición social, que se hace muy operativa a partir del abandono de la sentimentalidad de raíz petrarquista como base de la poética. La elección de metros y materia, de una parte, y la práctica de la traducción, por otra, son indicios evidentes de este giro hacia el predominio de los *verba*, no tanto sobre la *res* (alimentada en las materias más nobles) como sobre los sentimientos propios de la intimidad subjetiva. La dimensión social de la práctica del verso (Buiguès 2013) se hace explícita y específica en la poetización de las redes de relaciones, particularmente las establecidas con otros escritores y con sus obras, en un denso entramado que equilibra la atención del verso a las ocasiones sociales vinculadas a una aristocracia a la que el poeta mira con atención.

El protagonismo concedido al género panegírico desde su disposición en el umbral del corpus poético es significativo de la actitud autorial y estética de Salcedo Coronel. En primer lugar, resulta incuestionable desde su filiación gongorina que el autor debía de tener en mente el dedicado al duque de Lerma por el cordobés, paradigma de la adscripción de la poética del cultismo más extremo a la exaltación nobiliaria, la celebración del mecenas y la incardinación del poeta en la corte (Matas Caballero 2011). Sin embargo, la distancia era grande, y no sólo por las tres décadas interpuestas entre ambas piezas; el modelo del válido y el de su círculo cultural se habían modificado notablemente desde los años de Felipe III, con una mayor teatralización de la etiqueta y el entretenimiento cortesanos, en tanto se asentaba la poética cultista. Lo que para Góngora era un juego de consagración al posible mecenas de lo más novedoso de su giro poético, en Salcedo Coronel era un juego de complicidades a partir de la explotación de un estilo consagrado ya, oficializado en los salones de palacio. Su valor era muy distinto, y muy grande era la diferencia de planteamiento, desde la construcción de una imagen biográfica con la exaltación de un *cursus honorum* individual, a la relación celebrativa de un suceso de carácter festivo y colectivo, donde la actuación del noble dedicatario sólo tiene un leve realce sobre un juego conjunto; así, más que una vida, se hace la relación de una fiesta, con la consiguiente contaminación con unos géneros ya muy codificados genérica, retórica y editorialmente. Por último, hacia el medio siglo se aprecia, en los ámbitos del cultismo (Ruiz Pérez 1994 y 2003) un interés renovado por este género (Ponce 2012 y Bègue 2013), muy acorde con las nuevas claves cortesanas y poéticas; buena prueba de ello es la práctica y, sobre todo, la teoría desarrolladas por Trillo y Figueroa, desde una neta conciencia autorial y en un marco granadino apenas diferenciado por matices del correspondiente a Salcedo Coronel. Si el autor de *La Neapolisea* se vinculó también con su obra a la exaltación de la misma casa a la que pertenecía el duque de Feria, la de los descendientes del Gran Capitán, más interés nos ofrece la coincidencia en la insistente familiaridad con la imprenta, con lo que ello supone de contaminación de las prácticas estrictamente académicas o cortesanas con la posición en la plaza pública y sus componentes de recep-

ción ampliada y mercantilizada. Por más que la difusión pública de los textos impresos sea otra forma de halagar al noble, esta vía condiciona el modo de la celebración e influye en sus rasgos, pero también en la concepción que el autor puede tener de este ejercicio y de su propia práctica poética.

El papel del duque de Feria como dedicatario del volumen, y la presencia patente en algunos pasajes del mismo, resulta en el plano apuntado menos relevante que el modo en que se textualiza la relación de Salcedo con él en el poema celebrativo que, a modo de epilío, se sitúa al frente de los versos impresos. En él es muy importante la consideración de que la figura del aristócrata no se identifica para el escritor con la de un mecenas más o menos potencial; ni lo reclamaba el *status* de Salcedo Coronel, su posición social, ni sus palabras apuntan a una demanda de ese tipo. Incluso, la función de «defensor» que explícitamente le demanda más parece una convención en la dialéctica planteada con los aristarcos y zoilos de una crítica incipiente<sup>4</sup>, que una verdadera necesidad por parte de quien ya había consolidado una reputación como erudito comentador del cordobés y seguidor de su poética en lo menos rupturista de la misma. En ese horizonte, los juegos planteados en el panegírico inicial se inscribirían en una cierta complicidad vinculada a la noción lúdica que va adquiriendo la poesía en los umbrales del bajo barroco, sin que quepa leerla como un mecanismo de subversión. Sin embargo, el juego no excluye un significado y, aun con esa sordina, merece una reflexión el escenario que se dibuja en el ejercicio de celebración, con su juego de espejos enfrentados entre el noble y el poeta.

El modelo épico se había consolidado con una codificación perfilada y reconocible. En ella las relaciones entre el héroe y el vate estaban perfectamente definidas, por más que lo estuvieran sobre una tensión, derivada de la capacidad del segundo para dotar de inmortalidad al primero, con la amenaza consiguiente para la estabilidad de la jerarquía formalmente establecida entre ambos y la relación de dependencia, generalmente sin un mecenazgo directo. El sistema de relaciones entre Eneas, Augusto, Mecenas y Virgilio se convertía, también en este aspecto, en paradigma del canon épico clásico. En «El circo español» ese modelo se difumina: no hay un héroe antiguo, no hay un monarca como destinatario ni un proyecto o tema nacional, y tampoco hay alguien que subvenga materialmente a las necesidades del poeta. En tal contexto la polaridad entre el noble y el poeta se ve alterada, desde la doble reivindicación que propone la epopeya clásica. Así, Salcedo Coronel se desplaza del poema épico al molde del panegírico, con la ironía latente en la sustitución de la gran empresa bélica por una fiesta taurina, un circo aunque sea español. En una habitual referencia a los ancestros lo que aparece es que la figura antigua del conquistador viene a ser sustituida por la del torero, según lo deja expreso en la dedicatoria:

4. Ruiz Pérez (2000). La situación es actualizada por la polémica gongorina, aún con rescoldos vivos a la altura del medio siglo.

Escribí los días pasados «El circo español», panegírico en que procuró mi afecto manifestar al mundo la destreza y bizarría con que V.E. sabe exercitar el natural valor en aplausos festivos, para hacerle más glorioso en defensa de su rey, imitando a sus valentísimos progenitores, que añadieron tantas ciudades y reinos al imperio español. (Salcedo Coronel 1650: ¶¶¶¶ 2r.)

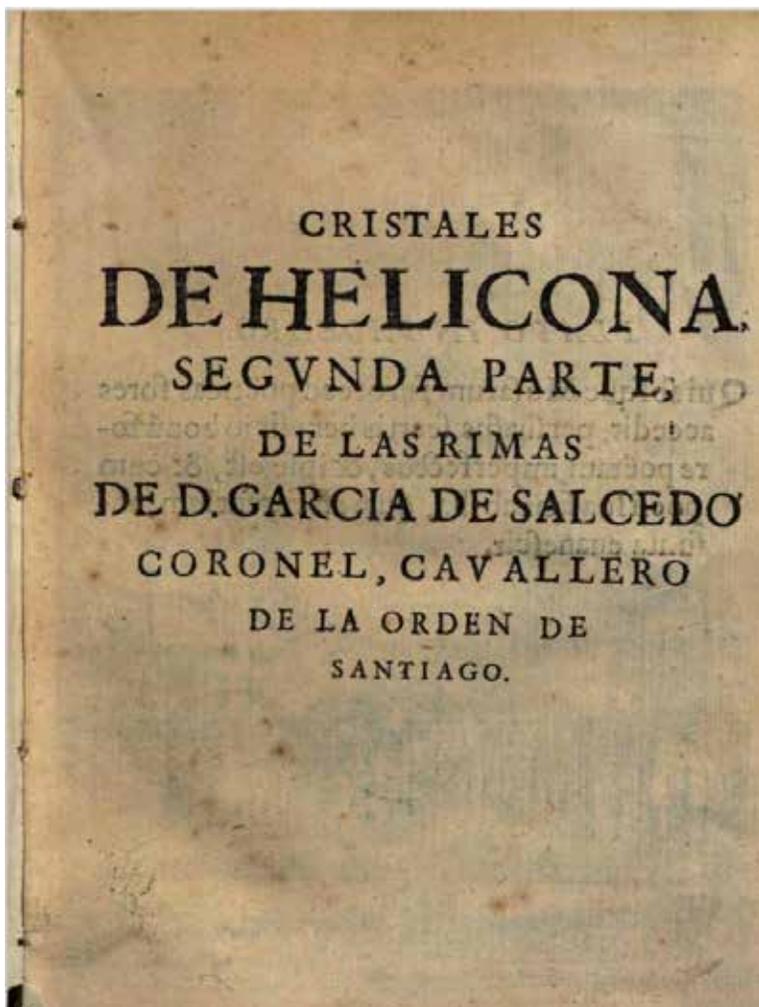
No creo necesario postular una intención degradadora para que sea perceptible el efecto de empequeñecimiento, dando un sentido de hipérbole e irrealidad a los esfuerzos del poeta por dotar de altura épica a una fiesta muy alejada de las hazañas propias de la epopeya. Bien es verdad que Salcedo caminaba al hilo de su momento, y que no quedaban lejos manifestaciones similares; el mismo año, por citar una referencia conocida, se publica la *Palestra numerosa austriaca*, en la que se reúnen los versos de un buen número de poetas para celebrar las bodas de Felipe IV con su sobrina, Mariana de Austria, el año anterior; y casi dos décadas antes Pellicer y Tovar consagraba su *Anfiteatro de Felipe el Grande* a un hecho similar, pues, como indica la portada, «contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro en la fiesta agonal de trece de octubre de este año de 1631», cuando el monarca abatió al animal con un disparo de arcabuz. No, no es necesario leer una intención oculta, pero sí una cómoda instalación en un modelo de elogio cortesano en el que la altura épica y la retórica cultista se ponen al servicio de la celebración de hechos de menor cuantía.

A la par que se alejan los ideales ligados a la grandeza imperial y el triunfo de la fe católica, también la poesía heredera del alto barroco se aparta de valores de trascendencia, como los que alientan en el discurso épico y aún en la construcción lírica de la intimidad de base petrarquista. El lenguaje acompaña esta oquedad, en camino a las formas del juego que se plasmarán en lo jocoserio (Étienvre 2004) y en el aire de prosaísmo (Ruiz Pérez 2015). Con ello se introducen también alteraciones en la figura del poeta (Durling 1965) y una deriva en los modelos de legitimación, que afectan en este caso tanto al noble como al poeta, sometidos a los procesos de reajuste derivados de los cambios en su situación. A ello cabe adscribir el que el grueso de la dedicatoria al duque de Feria esté ocupado por la alabanza de las glorias de sus antepasados, por la grandeza de la casa, más que por lo concerniente a los hechos del heredero. En ello hay una parte de motivaciones propias de los rasgos de la cultura del barroco dibujada por Maravall, con una rehabilitación del linaje frente al personalismo y la afirmación individual de un humanismo aferrado a la noción de «hijo de sus obras» hasta la formulación cervantina. La otra parte corresponde a una realidad más concreta, impuesta cuando al poeta no le quedan grandes valores que celebrar en sus contemporáneos, y ha de acomodar a ello sus versos y su propia posición en el escenario social del discurrir de la poesía y las prácticas cortesanas. Afectado por esta situación, el poeta debe redefinirse como sujeto de su escritura situada en el centro de unos cambios profundos, sin haber encontrado aún la gramática poética que les dé forma apropiada.

## Salcedo Coronel se edita

A mediados del siglo XVII el paso por la imprenta sigue siendo uno de los factores de alteración respecto a las prácticas poéticas ligadas al ocio cortesano y la comunicación académica. La conformación del libro plantea, de una parte, el problema de la reducción a una estructura unitaria de un material variado y disperso, y ello como algo más que un mero problema retórico de *dispositio*, porque en el establecimiento de una o varias voces se plantea la problemática posición del poeta y su imagen como sujeto del discurso. De otra parte, la paulatina consolidación de un mercado literario de la mano de otros géneros deja a quienes no quieren asumir el rol de profesionales de la escritura ante la necesidad de justificar su práctica, cuando no deciden esperar a que otros lo hagan por ellos tras su muerte. Media entonces una distancia considerable, un verdadero cambio cualitativo, entre la composición del poema para su circulación en un ámbito delimitado y la conformación del conjunto para una difusión que puede alcanzar, en los términos de la época, un nivel masivo (Maravall 1975 y Eisenstein 1994). Frente a la intemperie que ello puede suponer, el poeta aprovecha la estructura del libro en la España de los Austrias para levantar en sus espacios paratextuales unas estrategias discursivas de legitimación autorial que afectan por igual a las claves de lectura propuestas y a la propia imagen del poeta, a partir del trazado, en distinto grado de detalle, de una figura entre lo social en su sentido amplio y lo específicamente autorial. La composición material de los *Cristales de Helicon* sigue estas pautas, aunque con algunas particularidades que ayudan a distinguir la imagen que busca componer Salcedo Coronel.

Desde 1644 Diego Díaz de la Carrera había impreso los tres tomos, cada uno dividido en dos partes, de las *Obras* de Góngora comentadas por Salcedo. El dato nos permite suponer una familiaridad del poeta con la imprenta madrileña como para no ser ajeno a la forma definitiva del producto editorial, incluidas las variaciones detectadas en el cotejo de distintos ejemplares, en concreto en su primer pliego. Dos de los ejemplares conservados, el de Viena y el Complutense 1 (R-189482) presentan un grabado con la representación del Parnaso, que falta en Complutense 2 (R-170656), sin duda por haber sido arrancado, como se colige por la falta de una hoja del pliego.



**Figura 1.**

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-189482).

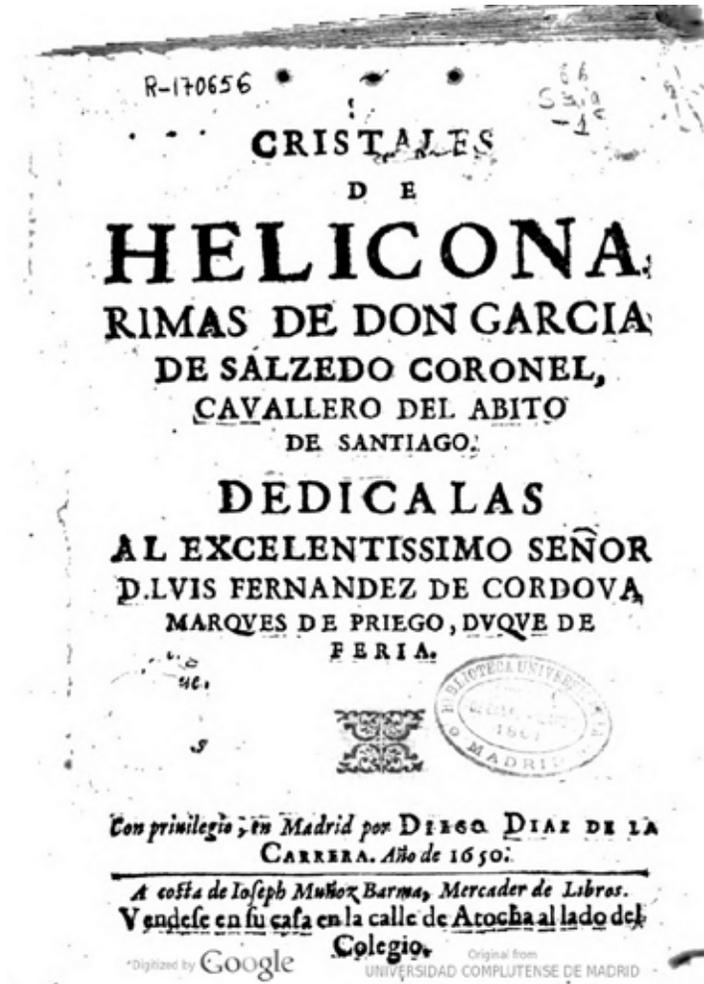
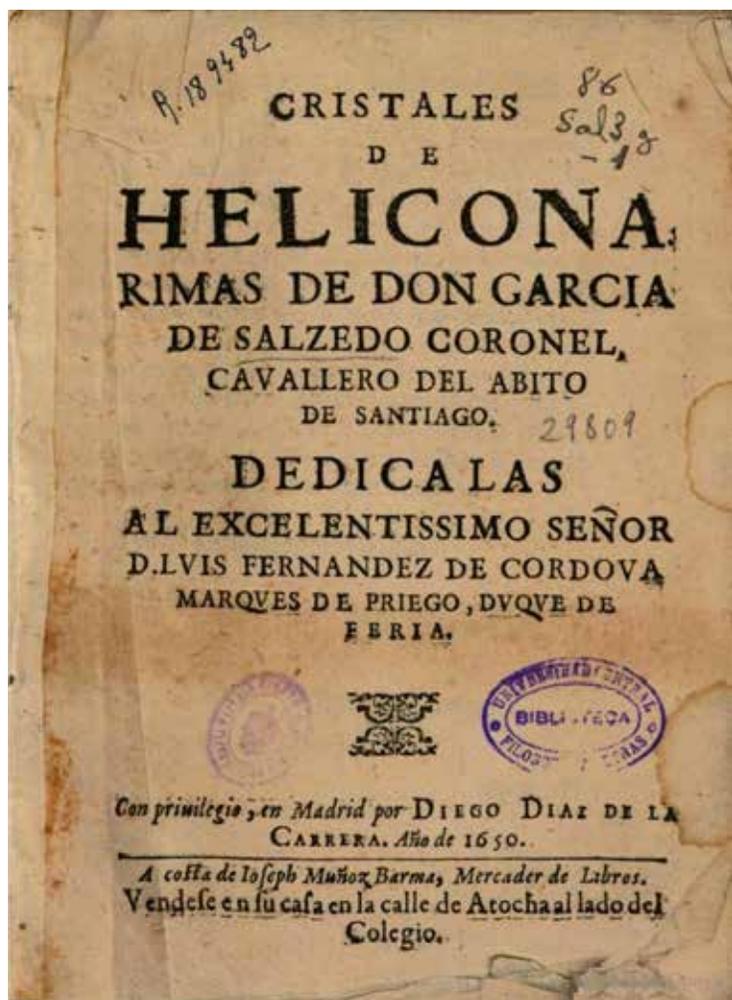


Figura 2.

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-189482).



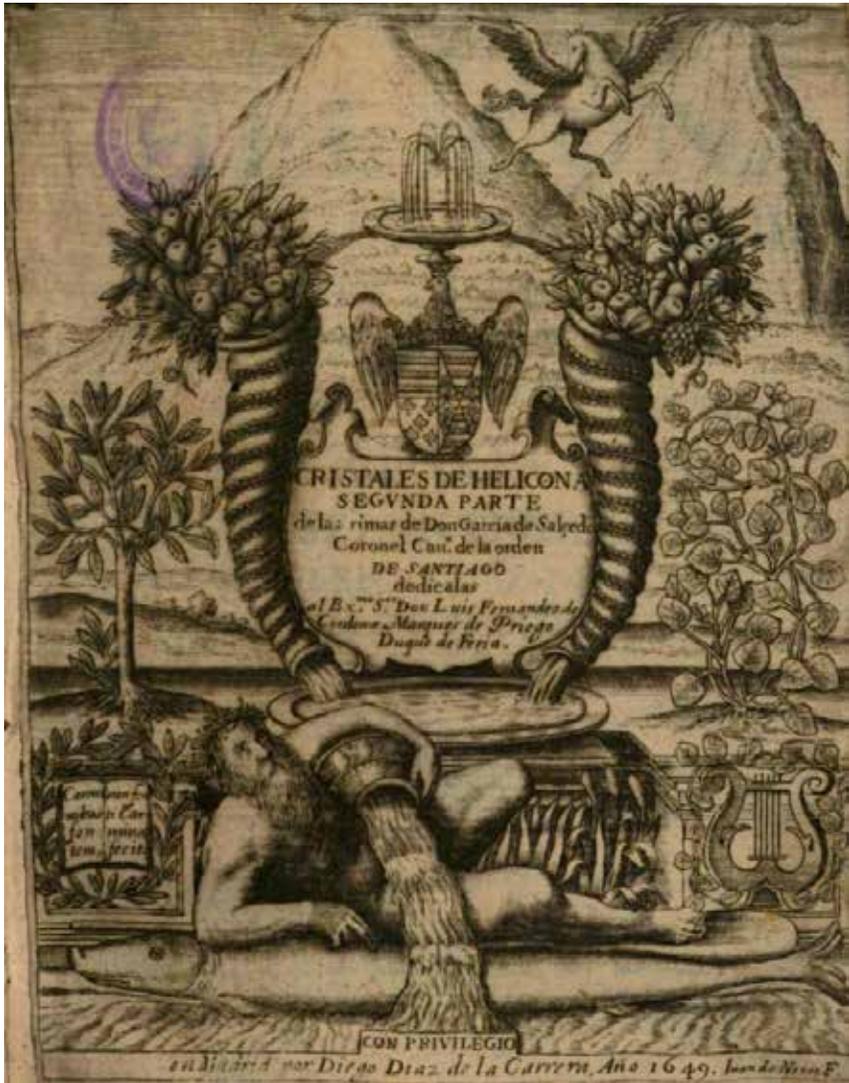
**Figura 3.**

Portada de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel, conservada en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (signatura R-170656).

La misma causa cabría atribuir a la ausencia en el ejemplar austriaco de la portada conservada en los madrileños; de ser así, habría que postular que la que se registra en el primero es un añadido posterior, para paliar el deterioro, y que las diferencias con la otra versión de la portada provenían de copiar literalmente la primera parte de la cartela inserta en el grabado: «Cristales de Helicon, segunda parte de las Rimas de D. García de Salcedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago». De hecho, en las portadas madrileñas no se indica nada sobre la condición de segunda parte, sino sólo «Rimas», que es

la denominación usada en el soneto laudatorio «De don Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de la Orden de Santiago y fiscal caballero de la misma Orden». Aunque los preliminares legales insisten en la denominación de *Cristales de Heliconia*, el apellido y la militancia en la misma orden permiten pensar que don Gregorio pudo conocer el título de manos del propio don García, y ello hace más llamativa la omisión de «segunda parte». Además, la hoja inicial del ejemplar austriaco ocupa el reverso con una cita del *Fedro* platónico en versión latina, no muy airosa en su confección material, pero muy pertinente para la justificación de la poesía: «Qui abque Musarum furore ad poeticas fores accedit, persuasus se artis beneficio bonum fore poetam, imperfectus, & ipse est, & cum poesi sua sana ab illa, quae est furentium, absunta evanescit». Por otra parte, el ejemplar Complutense 1, que conserva todos los elementos del pliego, los presenta, sin embargo, con una alteración que representa un error, pues la aprobación de fray Diego Niseno, en hoja a recto y vuelto, no aparece, como corresponde, tras el reverso en blanco de la portada, sino interrumpiendo la censura de Pellicer. A falta de poder manipular el volumen para comprobar la imposición del pliego es imposible determinar si es un error de composición o de plegado, pero se trata sin duda de un error, ya que parece difícil que sea el resultado de un accidente en la encuadernación posterior. A falta de conclusiones más precisas en el terreno estrictamente bibliográfico, lo que sí cabe concluir de estas observaciones parciales, además del presumible interés por los elementos más ornamentales (grabado y portada) en quienes no dudarían en mutilar un libro, es que en el proceso de composición o en su transmisión más temprana hubo un afán manifiesto por revisar los preliminares y preservar, con más o menos acierto, su funcionalidad semántica y pragmática, manifiesta en el rótulo genérico, en los elementos paratextuales y en la iconografía del grabado.

En lo que toca a los «paratextos legales» (García Aguilar 2008), destaca la intervención de dos nombres prestigiosos: fray Diego Niseno (autor de un poema laudatorio en las *Rimas* de 1627) y Pellicer, situados en una marcada posición por el enfrentamiento a Quevedo y Lope, respectivamente, y la adscripción al bando gongorino, en particular el cronista regio. Continúa en ello la línea del volumen anterior, autorizado por el licenciado Pedro Fernández de Navarrete y por Juan de Jáuregui. Sí se incrementan los firmantes de composiciones laudatorias, destacando la presencia de dos caballeros de hábito y un miembro del Consejo Real, lo que parece más un respaldo social que estrictamente poético, frente al protagonismo de Bocángel en las *Rimas*, en cuyos preliminares incluye dos composiciones laudatorias. La retórica de todos ellos, sin embargo, insiste en los motivos propios del Parnaso y en la exaltación de la vena del autor, en conexión directa con los motivos iconográficos del grabado, analizable como un completo programa poético.



**Figura 4.**

Grabado alusivo al Parnaso inserto en los preliminares de la obra *Cristales de Helicon* (1650), de Salcedo Coronel.

La composición gráfica bien podía obrar como portada, y no sólo por la inclusión en su centro de título, autor y dedicatario. Las indicaciones en la base, al margen de la referencia al dibujante o el tallador, conforman un verdadero pie de imprenta, incluso con la indicación del privilegio, en un indicio más acerca de los problemas de composición del primer pliego. Interesa más en este momento

considerar los elementos incluidos y el discurso que conforman. Al fondo aparece el Parnaso, «en dos cumbres dividido», como en el título y grabado de la *princeps* de Quevedo, si bien en este caso la composición pudo tener en cuenta la interpretación de que se trata de dos montes, el Parnaso y el Helicón, lo que conectaría con la elección del título. Pegaso aparece golpeando con su pezuña en la ladera para hacer brotar una fuente (esta vez en una inequívoca imitación de la iconografía del *Parnaso español*), lo que debería corresponder con el nacimiento de Hipocrene o fuente Cabalina, con frecuencia confundida con la fuente Helicón, como parece ocurrir en este caso cuando el poeta muy posiblemente ha escogido la última denominación por sus valores fonéticos. Sin mucha precisión semántica ni originalidad iconográfica, en la parte superior del grabado destaca de manera indiscutible la contextualización parnasiana, proporcionando aclaración al lector menos erudito y reforzando la significación y simbología del título.

El centro se ordena en torno a la leyenda que, en una cartela, incluye todos los datos de la comunicación literaria bajo el escudo con las armas de los distintos títulos de la casa nobiliaria, como si el ducado de Feria rigiera todo el contexto comunicativo. La dualidad noble-poeta queda de algún modo reflejada en la doble cornucopia que rodea este punto focal. Las derivaciones del cuerno de Amaltea combinan en este caso la doble funcionalidad de representar la abundancia y servir de canales para el agua que brota de la fuente superior, para conducirla al pequeño embalse en que se remansa justo a los pies de la referencia al duque. Que no se trata de un simple juego de simetrías, sino que mantiene la imagen de la dualidad, lo pone de manifiesto la colocación en los extremos de dos imágenes vegetales de inequívoco simbolismo. A la izquierda se coloca el laurel, y a la derecha aparece la hiedra. Cuando ambos elementos para la coronación aparecen juntos, la referencia se distingue con precisión: el laurel para el héroe militar, la hiedra para el poeta<sup>5</sup>; por si no fuera evidente, la lira aparece debajo de la hiedra, a modo de huella del poeta, una humilde forma de signatura o firma por la impersonalización que mantiene, aunque con la relevancia de colocar al lado de la representación simbólica del noble la correspondencia del poeta, como un complemento en un equilibrio necesario, indicativo de la dificultad de existencia del uno sin el otro.

¿Cuál es la relación que se establece entre ellos? Tras la pareja dualidad del tercio superior de la imagen y la dualidad complementaria de la franja central, la relación parece tensarse o, al menos, encontrar cierto dinamismo en el tercio inferior. El cauce del agua que vierte la urna establece una sinuosa continuidad desde el origen representado arriba y su proyección hacia el cielo en el movimiento de

5. Así aparecen en el grabado de portada que el impresor sevillano Alonso de la Barrera, tomándola de publicaciones previas, coloca en la portada de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* en 1580; en él se unen a la dualidad del yelmo y el libro y una significativa leyenda en latín (Montero, 1997).

Pegaso; pero ahora el agua se vierte en lo más terrenal, como saliendo del espacio de la página al plano de realidad que ocupa el lector y en el que también se sitúa el propio autor. La figura que sostiene la urna es la representación icónico-mitológica habitual para los ríos, y en ello no presenta ninguna novedad. No ocurre lo mismo si atendemos a la sintaxis de la imagen y su posición en la economía significativa del cuadro. Es de notar que es al pie de esta figura donde se ubica la lira. ¿Sólo en busca de una disposición simétrica? Pudiera ser, pero no debe olvidarse que en el contexto cortesano el poderoso era considerado como una fuente de la que manaban recompensas materiales y, como sería el caso, prestigio simbólico (Sieber 1998). En tal clave, la posición de la lira, por más que sea muy cercana a la que el instrumento encuentra en el grabado del *Parnaso español*, sería significativa, y su desplazamiento hacia abajo se complementaría con la relación espacial con la imagen del protector para darle un simbolismo reconocible.

No obstante, la significación se hace más compleja al volver al lado izquierdo del grabado. En simetría con la lira aparece un libro abierto en un fascistol. Mientras la lira aparece enmarcada por una corona de hiedra en continuidad con la planta superior, el libro está enmarcado por el laurel. Ello lo presentaría como imagen correspondiente al noble o al héroe, pero no es nada clara esta identificación. Más luz arroja la interpretación de las palabras inscritas. En latín, dan en primer lugar un aura de cultura y erudición; cuando el lector corresponde, identifica un verso latino, «Carminibus fontem, non fonti carmina fecit», con muchas recurrencias a lo largo de una transmisión llena de variantes y meandros. Aparece formando parte de un dístico (que se completa con la identificación del sujeto agente: «Urbanus vates sic sibi quisque placet»), pero también en el arranque de composiciones más largas, que sirven para acomodar la antítesis a distintas figuras y situaciones, como «Hippolitus vates» (o «noster»). En unos casos, como en las atribuciones a Bernini en alguna de sus biografías, se plantea como una forma de elogio voluntario, incorporado a una fuente real e integrado en su diseño; en otros casos, en cambio, como ocurre con el dístico, se trataría de un panfleto que, de manera anónima y nocturna, se coloca en la fuente para desmerecer su intencionalidad y resultado. En todos los casos el juego se construye sobre la dialéctica entre materia y forma, diseño y resultados, poder material e ingenio creativo. Junto a la referencia parnasiana del título del poemario, este es el contexto del juego que contrapone versos e imagen del poder, ya sea social o de inspiración poética. «La fuente para los cantos, no hizo los cantos para la fuente» dice literalmente el pasaje latino<sup>6</sup>, y su sentido es claro, dando la primacía a los textos poéticos, no nacidos para exaltar al poderoso o cantar la inspiración, sino que uno y otra nacen para alimentar a los versos y a su componedor. El entrelazamiento de la corona de un laurel que también sirvió para coronar a poetas y la posición del verso en el graba-

6. Una traducción más precisa y correcta con el castellano y con el contexto sería: «La fuente se hizo para los versos, no los versos para la fuente».

do abundan en lo inseparable de dos figuras, pero de una manera sutil en la representación editorial que se materializa en el grabado el poeta marca una distancia en la que se intuye un sentimiento de superioridad.

Algo parecido ocurre con el elemento final, y ello serviría para ratificar la pertinencia de la lectura previa. No resulta llamativa la inclusión de una imagen pisciforme junto a la representación del río, pero esta puede adquirir formas y manifestaciones muy diferentes, y la aquí elegida puede encerrar un significado. Si hay voluntad de un cierto realismo referencial en la representación, no se trataría de un pez cualquiera. De entre los de agua dulce, por tamaño, proporción y rasgos del morro, el más cercano a este dibujo es el esturión, cuya vinculación más directa en el territorio hispano se establece con el río Guadalquivir, y no sin cierta relevancia desde que los Reyes Católicos concedieran a la Cartuja de Sevilla el privilegio para preparar el caviar con las huevas del pez, y que hiciera otro tanto para una cofradía de pescadores sevillanos con el derecho a ahumar la carne del esturión. La identificación entre el río y Sevilla, lugar natal del poeta, sería, por vía de particularización del símbolo, una suerte de firma individual: no cualquier poeta, sino el poeta sevillano que rubrica el libro. El solar andaluz de la mayor parte de los títulos de don Luis Ignacio Fernández de Córdoba<sup>7</sup>, sin convertirlo en el referente directo del juego alegórico, compacta el sentido de la imagen y, dentro del campo de la corte, introduce un elemento de distinción, una singularidad en la relación así visibilizada.

La tensión, sin embargo, no se establece solo entre las raíces del aristócrata y su desplazamiento a la corte, porque Madrid también es villa, y así lo recuerda la data que aparece a modo de obligado pie de imprenta, ya que esto no pertenece al campo de actuación del noble, sino del poeta. El eje vertical que arranca de la fuente llega a través de la urna y los brazos del río hasta la cartela al pie, y una lectura se impone: «nuestros versos son los ríos que nacen en Helicon y van a dar a la imprenta»; si esta no es «el morir» ni rehúye el horizonte de deseo del escritor de mediados del siglo XVII, tampoco es un espacio cómodo y del todo incuestionado. Con el río que remite a la inspiración (y, a la vez, a la protección del noble), junto con el origen andaluz del poeta llevado a la corte por sus servidumbres estamentales, se confronta la realidad material de la imprenta, poniendo en escena una tensión que aún no acaba de resolverse, pero a la que cada vez de manera más abierta se enfrentan los poetas que, desde la aristocracia de la sangre o de la cultura (Esquilache, Rebolledo, Trillo, Moncayo...), acometen la publicación de sus obras en verso.

El párrafo inicial del texto de Pellicer «Al que leyere» insiste justamente en esta conciencia y en la distancia que media entre el agua y su petrificación, entre el verso que fluye y su fijación en la imprenta:

7. No contradice este rasgo la posesión del ducado de Feria, cuyo solar se sitúa hoy muy cerca del límite entre Badajoz y Andalucía.

*Cristales de Helicon* llama su autor a esta unión de clarísimos poemas. Con razón «cristales», pues, habiendo corrido desperdiciados en varias copias cada cual por sí, por las academias de Italia y España, al modo de cristalinos arroyos, hoy, vueltos a su primer cauce, salen más lucidos, con la diferencia que hay del cristal que corre en agua al que se cuaja en piedra. (Salcedo Coronel 1650: ¶ 4 v.)

Superados los problemas derivados de la acusación de plagio por parte del autor de los *Cristales*, el cronista declara su voluntad de compensar con un panegírico la frialdad crítica de su censura, y convierte el prólogo en una extensa *laudatio* de la figura de Salcedo Coronel, pero lo hace sin establecer una distinción muy clara entre el poeta y la figura social que asienta sin relevancia en la dignidad de su linaje. De las diecinueve páginas de este texto preliminar, las seis primeras se centran en el libro o, más bien, en una revisión de la preceptiva poética para justificar dentro de sus límites los rasgos señalados de erudición, novedad, *varietas* y una cierta mezcla de estilos, obligada por el público amplio de la imprenta. En el último párrafo de este apartado Pellicer hace explícita la diferencia: «Este es el juicio que hago de la calidad del libro. La del autor no quiere mi amistad pasarla en silencio». No habría que entrever una irónica contraposición entre juicio crítico y amistad; lo operativo, a mi entender, es la consideración de la presencia de un autor tras los versos, y un autor con una reconocida trayectoria como erudito, filólogo y poeta. Por eso, llama la atención que el grueso del texto no se dedique a la alabanza personal de Salcedo Coronel y que, cuando lo haga, al final, apenas dé relevancia a su condición de escritor.

Apenas un párrafo de la extensión de una página se dedica al perfil individual de don García, mientras que las trece páginas restantes se dedican al repaso, al modo de la genealogía, por los antecesores del caballero poeta y, tras estos, los de la familia de su esposa, lo que ratifica la importancia del linaje tanto en el plano de la disciplina historiográfica como en el de la axiología social. La sangre y un vínculo a la vez sacramental y mercantil establecen en el siglo xvii y su ideología nobiliaria las credenciales de un individuo, que aparece así diluido en esa realidad superior, de orden colectivo, identificada con un orden. ¿Hasta qué punto estos valores ideológicos se extienden desde el plano de la articulación social hasta el de la consideración de la práctica literaria y su orientación específica? Si acudimos a la manifestación expresa de Salcedo y su paralelismo con la estrategia retórica de Pellicer, podríamos sentirnos inclinados a la respuesta afirmativa. De hecho, el poeta en su dedicatoria al noble sigue una pauta muy similar, volcando la mayor parte de sus elogios no sobre los hechos individuales de don Luis Ignacio, sino sobre la calidad de sus antepasados, los mismos cuyas conquistas parecen quedar contrapuestas, como vimos, al ocio festivo del descendiente. Al menos en lo que se refiere a las casas de la nobleza (y en ella se incluye la de Salcedo Coronel en el panegírico de Pellicer), el prestigio de los orígenes se impone sobre las obras de los hijos; estos lo son de la sangre, y su relevancia depende de la misma. Cuando

el poeta retoma el discurso ideológico y su retórica formal no los impugna en la aplicación que de ellos él mismo ha recibido.

Esta consideración ratificaría las observaciones sobre el paralelismo entre noble y poeta entrevisto en las imágenes del grabado. En ese caso corresponde reflexionar sobre el modo en que la tensión allí manifiesta se despliega más allá de la retórica de los preliminares. En ellos hemos considerado unas evidentes muestras de la estrategia de justificación y legitimación habitual en el aparato paratextual de los libros de poesía, concernientes a la imagen pública del autor, la que se conforma al hilo de la lectura, ofrecida ahora al gusto variable de un público diversificado en el campo abierto por el mercado. Sin embargo, ello no basta, y menos cuando en el edificio discursivo se aprecian brechas, unas líneas de fractura que el poeta ha de resolver con el ejercicio de su escritura.

### Salcedo Coronel se escribe

Desplazada la intimidad sentimental del centro del discurso lírico y declinada la voluntad de componer una voz propia en la que percibir unos rasgos de originalidad, un poeta como Salcedo Coronel se ve en la tesitura de desarrollar unas estrategias preventivas, de refuerzo de su posición, que comienzan con la apelación al aristócrata para que se erija en «defensor», esto es, en aval de sus textos, a partir del que le dedica a sus entretenimientos cortesanos. La práctica caballeresca de la tauromaquia atañe a la faceta cortesana del autor, pero al ocio aristocrático de estilización del ejercicio de las armas le complementa en el perfil de Salcedo otra forma de ocio, la de las letras, que, en bastantes casos de sus cultivadores, se va orientando hacia la profesionalización. Desde posiciones y actitudes diferenciadas los escritores van tejiendo a lo largo del siglo XVII una trama de relaciones que les permite pasar de la imagen de parnaso a la noción de república literaria, y en el proceso va asumiendo un papel de centralidad la consolidación de la imprenta como cauce vinculado a la poesía, lo que permite trascender del restringido círculo renacentista al amplio escenario de la plaza pública. En el primer tercio del siglo Cervantes y Saavedra Fajardo llevan a las portadas de sus obras las dos nociones, aunque con la paradoja de una curiosa inversión: mientras el cultismo del murciano dota a «república» de un sentido clásico y bastante estático, con mucho de normativo, la ironía cervantina se despliega para representar con el término clásico la más cumplida imagen de un moderno campo literario, en permanente conflicto (Ruiz Pérez 2006). Entre los dos extremos se alza el telón de fondo ante el que se sitúa Salcedo, sin que a ello resulten ajenas su labor de comentarista del autor de referencia y la reflexión que ello pudiera llevar aparejada, incluyendo tensiones y rivalidades, como la que mantuvo en su momento con Pellicer.

Las relaciones, buenas o malas, no se establecen sólo con los conmlitonos en el mismo lado del frente abierto por la irrupción gongorina. Los nombres de otros autores presentes en los versos de *Cristales de Helicon* muestran un aba-

nico de relaciones bastante abierto y, sobre todo, una voluntad de proyectar en lo escrito el modelo de sociabilidad en que se inscriben escritura y vida, dentro o fuera del marco cortesano. Volviendo a nombres ya citados y completando el acercamiento, junto a las prácticas académicas y su valor como espacio de confluencia de una relativa variedad de escritores para un modo de actividad muy específico, aparecen con sus nombres Lope de Vega, dos generaciones anterior a Salcedo, emblema de la profesionalización del escritor y situado en la primera línea de oposición a la «nueva poesía», desde la aparición de las *Soledades* al ciclo *de senectute* propio; Juan Pérez de Montalbán, discípulo directo del anterior, coetáneo de Salcedo y orientado a una escritura poligráfica directamente relacionada con la imprenta en la que su padre se erigía como referencia inexcusable, lo que le hacía blanco de la sátira quevedesca, sobre todo por una obra, el *Para todos*, en la que, como en la *Fama póstuma de Lope de Vega*, se abría al reconocimiento y exaltación de los elementos constitutivos de un emergente campo literario; Luis Vélez de Guevara, célebre en las academias madrileñas y en los corrales de la villa y corte, a zaga de la huella lopesca, sin desdeñar, como en *El diablo Cojuelo*, otras formas de literatura que empiezan a ser de consumo y en las que se retratan de manera más o menos burlesca las ya un tanto caducas prácticas académicas; Gabriel Bocángel, poeta cortesano y, a la vez, presente en la imprenta, con obras tan parejas a la de Salcedo como *La lira de las Musas* o tan representativos de la compleja situación como los *Avisos a un cortesano*, sobre todo cuando aparecen en formas editoriales específicas como las antologías o los pliegos poéticos<sup>8</sup>; el almeriense Gutierre Marques de Careaga (1588-1652), hidalgo de casa solariega, jurista con cargos municipales en Madrid, relacionado con autores como Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón y Saavedra Fajardo, versificador habitual pero sin un volumen propio en la imprenta, defensor de la poesía en el volumen de celebración funeral de Pérez de Montalbán<sup>9</sup>; o Nicolás Antonio, erudito y bibliófilo, procedente también de los círculos sevillanos de la élite culta, agente en Europa de la iglesia y el estado, con un paso, a mediados de siglo, por la corte, donde ya era apreciada su labor intelectual. Resumiendo, y con la única excepción de los extremos representados por las formas más populares de difusión (pliegos, relaciones, villancicos...) o la erudición más especializada y alejada de las letras humanas (la teología, el derecho, las formas más incipientes de la ciencia nueva...), en los *Cristales de Helicon* se bañan los representantes de todas las laderas del Parnaso o, en otros términos, de todos los perfiles y posiciones del

8. Baste citar su presencia en *Varias hermosas flores del Parnaso* (1670) o el pliego zaragozano de 1683. Lo tardío de las fechas en relación a la escritura de Bocángel y el diálogo con ella de Salcedo Coronel sólo ratifican la proyección y pervivencia de unos pasos poéticos ya atisbados a mediados de siglo.

9. *La poesía defendida y definida, Montalbán alabado* es el título de su aportación al volumen ordenado por Pedro Grande de Tena (1639); en prosa publica *Desengaño de fortuna* (1611), *Por el estado eclesiástico y monarquía española* (1620) e *Invectiva en discursos apologeticos contra el abuso público de las guedejas* (1637).

campo literario. Con muestras en todos los géneros, concurren el profesional, el académico, el amateur, el letrado... casi todos ellos con una movilidad indicativa de cómo se está reduciendo la distancia entre los circuitos culto y popular, en los casos en que no se han neutralizado ya las diferencias.

Junto a la variedad de nombres de autor presentes en estas páginas, no es menos significativa la diversidad de contextos pragmáticos en que se modelan los discursos, con sus correspondientes opciones genéricas. En conjunto, en el acercamiento contextual se pueden distinguir dos grandes dimensiones. De un lado nos encontramos lo que podemos englobar como prácticas académicas en un sentido no demasiado restrictivo; entre ellas se incluirían las composiciones que aluden directamente a esta realidad, más o menos formalizada, el soneto enviado a Bocángel, con clave moral y máscara de Fabio para el receptor interno, y las composiciones de carácter funeral dedicadas a escritores, concebidas o no para formar parte de un volumen celebrativo; también se podrían extender a este marco las dos composiciones dirigidas a Nicolás Antonio, aun con la precisión de que se trata de una comunicación estrictamente amistosa, al margen de un marco colectivo y dirigida al intercambio de noticias personales<sup>10</sup>, donde la dimensión «académica» vendría dada por la condición letrada de los dos correspondientes y la formalización de su comunicación a través de patrones institucionalizados en las academias.

Del otro lado se sitúa, con algún espacio de intersección, el conjunto de composiciones directamente concebidas y realizadas en clave de un destino impreso, con el consiguiente desvío de la focalización y el proceso de publicación: el destinatario lo es sólo indirectamente o en el plano interno (más bien, destinatario), pues el destinatario real en quien se piensa es el público lector, en cuya consideración resulta engrandecida la figura del autor celebrado o su obra. En conexión con el anterior, se iniciaría este apartado con las piezas compuestas para los volúmenes en luctuosa celebración de Lope de Vega (1636) y Pérez de Montalbán (1639), con el significativo encadenamiento de ambos impresos a partir del papel editorial del discípulo en el homenaje al maestro. También en relación con Lope se encuentran las décimas laudatorias «en el libro que compuso Lope de Vega y salió en nombre del licenciado Burguillos. Al lector» (1634). Aunque menos conocidos, otros libros y autores reciben un homenaje similar por parte de Salcedo Coronel, sobre todo en el privilegiado cauce del soneto, modelador de elogios «En alabanza de un tratado de la cetrería que escribió el excelentísimo señor marqués de Villanueva del Río», «A Manuel Gallego en su descripción de la Real Casa del Buen Retiro», «A un caballero que escribió un romance hablando con un Cristo a la hora de su muerte» o «A don Pablo de

**10.** El clarificador rótulo de las décimas «Respondiendo a unas décimas de don Nicolás Antonio, caballero de la Orden de Santiago, en que le da cuenta de algunas novedades de Sevilla» nos recuerda la dimensión social que en todo caso tiene lo que llamamos amistoso y personal.

Sotomayor en alabanza de sus *Rimas*», todos ellos presentados en serie consecutiva<sup>11</sup>; si individualmente pueden considerarse estos casos como síntomas de unos procesos de institucionalización, la compilación de textos dispersos, su agrupación y formalización editorial los convierten en signo de una consolidación, de una práctica reconocida y de una resultante conciencia autorial formada a partir del espejo de los iguales. Y en este uso no es del todo pertinente el que el texto conociera finalmente o no los moldes de la imprenta, como debió de ocurrir con la obra celebrada en la canción «A don Gutierre, Marqués de Careaga, del Consejo de su Majestad y su alcalde del crimen en la Real Chancillería de Valladolid, en el libro que compuso intitulado *Sol de los Reyes en la tierra*, ilustrando las setenta y dos *Questiones* de Tolomeo Filadelfo, que dedicó al rey don Felipe Cuarto, nuestro señor», del que no he encontrado huella. Orientadas en todo caso a la difusión impresa, las obras celebradas señalan un nuevo horizonte de recepción, que marcaba de manera inequívoca a los autores; la celebración en verso, como la de Salcedo Coronel, concebida a la vez para los preliminares de las ajenas y el núcleo de su obra propia, sanciona esta práctica y la sitúa en el centro de una conciencia autorial, que ha superado las etapas de la escritura solitaria en el gabinete y el intercambio en el cerrado círculo amistoso, cortesano o académico para convertirse ya en inseparable de un horizonte de imprenta, cuando no de mercado.

Como toda elección retórica, también tiene una dimensión pragmática la configuración genérico-estrófica de las composiciones de este conjunto, desplegada sin una relación específica con cada una de sus modalidades contextuales. Las formas epigramáticas se acogen esencialmente al molde del soneto y se dedican tanto a los preliminares laudatorios como a la conmemoración funeral, en cercanía al epitafio, sin que falte la aplicación del ingenio conceptista. Las formas líricas y estróficas, con el paradigma de la canción, no rehúyen su posible función de paratextos, pero se orientan esencialmente a la celebración negativa propia de las composiciones funerales, explotando las posibilidades de exaltación del difunto que ofrece una derivación de la oda pindárica, con su retórica levantada. En la otra gran modalidad genérico-estrófica, la de desarrollo discursivo, bien en tercetos, bien en romance o, incluso, décimas encadenadas en serie, se encauzan las composiciones de orden más privado, entendiendo por tal la comunicación no enmarcada en una celebración pública, por más que la materia tratada y el destino final en un volumen impreso maticen bastante la condición de privacidad. La confluencia de las tres modalidades en las com-

11. El primer texto debió de estar dirigido a don Antonio Álvarez de Toledo y Enríquez de Ribera, séptimo duque de Alba y quinto marqués de Villanueva del Río, de cuyo texto no he encontrado huellas; el segundo interpela a las *Obras varias al real palacio del Buen Retiro* (Madrid, 1637), de Manuel Gallego; Sotomayor está presente en las *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte de [...] Juan Pérez de Montalbán* (1639), sin que haya podido encontrar ninguna noticia de su obra, y parece imposible identificar la anterior.

posiciones de *Cristales de Helicón*, relacionadas con la sociabilidad literaria, no sólo denota la importancia concedida a esta dimensión por Salcedo Coronel; también refleja la complejidad con que su perfil de autor se textualiza, *auctor in fabula*, y se despliega en una compleja serie de planos no del todo separables entre sí: el más privado y personal, el propio del diálogo literario entre iguales y el del valor institucional, por muy incipiente que sea, concedido a este entramado de relaciones humanas y literarias.

Asistimos, pues, al modo en que a través de sus textos y, sobre todo, su conformación en volumen impreso, Salcedo Coronel, como representante de un particular perfil de poeta a la altura del medio siglo, alimenta la constitución de una identidad social en la república letrada que empieza a superar en pertinencia y peso a la que venía forjándose en el intercambio académico y cortesano, con otro sentido de la posición y valor sociales de la poesía. Es difícil hablar con base sólida de un plan premeditado, de un designio sostenido a lo largo de más de dos décadas mientras el autor, en el descanso de sus monumentales comentarios a Góngora, dispersaba sus textos en los marcos y soportes más diversos, sin una voluntad clara de recopilarlos en libro, como parece declarar en el mencionado pasaje de la dedicatoria. Tampoco se trata de conceder veracidad absoluta a las declaraciones autoriales, máxime cuando se insertan en el discurrir de un *topos* de modestia y justificación bien conocido. Sirva atender a la dialéctica entre la fase inicial y final, entre lo afirmado y lo realizado, entre la circunstancia del origen del poema y su resolución final en edición impresa, para comprobar cómo entre los polos considerados se dibuja con hilos diversos el tapiz de un rostro, el perfil de una figura autorial, con toda la complejidad de sus facetas.

Verdaderos documentos de una trayectoria vital, las referencias a personas, hechos o discursos, en particular los concernientes a las relaciones literarias, podemos leer los textos de Salcedo Coronel como huellas de una vida y, en este sentido, como elementos de configuración autobiográfica, ya sea en el plano semántico —con las noticias que nos deja de experiencias y afectos más o menos reales—, ya sea en el plano pragmático —con la constatación de unas relaciones—, ya sea en el plano formal —con el uso de una retórica codificada que lo inserta en un determinado nivel de vida social. Con una mirada retrospectiva desde el presente que ordena y selecciona en el proceso editorial, el poeta ofrece un perfil de sí mismo, una determinada imagen que, sin pretensiones de exhaustividad u ordenación cronológica, dibuja los rasgos de una vida, una presencia con dimensión a la vez personal y social tal como el propio autor quiere ofrecer de sí mismo, y los articula con la presentación de unos textos en su doble faz, productos de una circunstancia concreta y resemantizadas reelaboraciones editoriales. El autor se presenta como tal, escribiendo y editando sus textos, y ello a través de la dimensión de espejo (por su reflexión metaliteraria) que estos adquieren en el marco del volumen impreso.

Frente a los valores ligados a los grandes repertorios nominales, del «Canto de Calíope» al *Laurel de Apolo* (Ruiz Pérez 2010), la individuación que mantienen

los textos singulares bajo su proceso editorial de compilación nos habla de una dimensión específica en la figuración autorial de Salcedo. Es la compuesta por un conjunto variado de relaciones personales que adquieren la forma de intercambio amistoso no tanto de afectos reales o presentes materiales como de objetos textuales, de productos de una escritura inseparablemente entañada con los procesos de las relaciones conformadoras de una vida. Con esta dimensión Salcedo Coronel se mantiene arraigado en lo que surge inicialmente como una práctica social, ya sea en un marco compartido con varios, como las academias, ya sea en una más delimitada relación interpersonal, origen y referente inmediato de la composición poética, con una latencia que se activa en la recepción diferida de un proceso de lectura desarrollado por un lector múltiple e indiscriminado, inevitablemente ajeno al contexto inicial. Entre la realidad biográfica inmediata y la singular naturaleza del acto de lectura, los textos se instalan en el espacio de significación que ellos mismos generan, al abolir las fronteras que separan la realidad de su textualización. Las redes de sociabilidad, entrevistas en sus huellas textuales, no son cuestionadas ni negadas, pero se proyectan en otra dimensión.

Incluida la multiplicación de sujetos de referencia, este proceso de desdoblamiento de planos confiere a lo que pudo ser una comunicación privada una dimensión añadida de celebración pública, como pública y publicada es la materialidad producida en la imprenta. Al pasar a letras de molde el llanto por el difunto o la epístola al amigo, también cuando directamente se presentan en ellas los preliminares laudatorios, la relación asume una forma de teatralización, por darse en espectáculo. Ello no implica necesariamente falsedad, pero sí impostación, un valor añadido que multiplica sus valencias, si no es que llega a alterar su sentido, como cuando la epístola amistosa deriva a moral y se convierte en mera excusa para la exposición de una doctrina. Como el actor sube a las tablas y encarna el rostro de un personaje, el autor accede al escenario del libro impreso y maquilla su verdadero rostro, con afeites que resaltan sus rasgos o los disimulan, siempre con la intención de componer una determinada imagen y de hacerlo, al igual que en la comedia, en una trama de relaciones sociales, más que nunca (re)presentadas como caracterizaciones públicas. El autor real no teatraliza su pretendida intimidad, en la vía de la expresividad, sino su dimensión social, la de su (auto)representación.

En este juego, muy determinado por la dimensión editorial, el autor asume su condición de *persona*, esto es, de máscara. Lejos de la intimidad de Narciso, el poeta ensaya su condición de Proteo (Ruiz Pérez 2007), móvil elemento en una república letrada donde adquiere su sentido pleno. Al tiempo, con su agencia el poeta refuerza los pilares de la institución literaria concebida como tal, con todos sus componentes, desde el escritor al lector, pasando por todos los agentes de mediación (librero, impresor, comentarista, crítico), actualizados en el juego de las composiciones metaliterarias aquí insertas, que acompañan los procesos institucionales desde la escritura y la conformación en la imprenta hasta la fama póstuma del autor que abandona el escenario y ve ratificado en este *mutis* la condición esen-

cial del mismo. Si volvemos a los propios preliminares de los *Cristales de Helicon*, podemos leer a nueva luz las declaraciones del autor sobre el papel del panegírico al noble y su función de catalizador editorial para la recolección de sus obras dispersas; también el reiterado carácter de «segunda parte» que tiene esta entrega, por lo que tiene de voluntad de establecer una clave de lectura que sitúa el impreso de 1650 en la serie formada con el de 1627, pero también de todos los libros de rimas que, como los celebrados por Salcedo, incluido el del heterónimo de Lope de Vega y su disfraz de poeta<sup>12</sup>, se han dispuesto entre esas fechas.

Los años de publicación de los dos poemarios de Salcedo Coronel se corresponden con los de los fallecimientos respectivos de Góngora y Quevedo; también (y con más cercanía cronológica en el caso del *Parnaso español*, de 1648) con los de la aparición de la primera edición impresa (en ambos casos póstuma) de la obra en verso de los dos grandes. La anécdota bien merece ser elevada (al menos, por un momento provisional) a la dimensión de categoría. La cronología es también la que media entre la aparición del *Panegírico por la poesía* de Vera y Mendoza, con una clara proyección en la citada *Poesía defendida* de Marques de Careaga, y, en el otro extremo el proceso que lleva del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza* (1648) de Gracián; es decir, desde las últimas manifestaciones de un necesario discurso de defensa de la práctica poética y la consagración del concepto como un instrumento a la vez retórico y epistemológico. En sintonía con ello, y mediando los comentarios que consagran a Góngora como un autor de referencia y una cumbre poética, Salcedo Coronel recorre el camino hasta una autoconsideración y expresión de su dignidad como morador del Parnaso, bebiendo en el agua que mana de sus fuentes, pero también consciente del peso que tiene en su afirmación la imagen de una presencia colectiva y los lazos de sociabilidad existentes entre sus miembros.

### La imagen del poeta

Es hora de volver desde las relaciones sintagmáticas, en presencia y en construcción de discurso, a las paradigmáticas, en ausencia y en reafirmación de una idea estática. Este último caso es el de la clave de linaje en que Salcedo queda situado en el texto de Pellicer, con los ecos textuales que él mismo incluye en su dedicatoria al duque de Feria. Aunque hablamos de «ecos» al considerar el orden de aparición de los textos en los pliegos de preliminares, lo cierto es que el discurso genealógico en torno al noble precede al dedicado al autor. Incluso cuando este es noble, no

12. A la invención del falso clérigo poeta Lope suma el recurso de insistir en los marbetes de los poemas de Burguillos de manera expresa en su condición de «poeta», presentado en tercera persona. Sea como prueba (para)textual de una labor de edición ajena, sea como manifestación del ejercicio de desdoblamiento que supone la edición, el recurso proyecta su ironía sobre el modelo petrarquista y apunta a un nuevo sistema de relaciones y de presencia del poeta en la vida pública.

suele ser el argumento más reiterado ni en la *laudatio* ni en la composición de su figura, posiblemente porque esa relación de descendencia-dependencia es opuesta a la naturaleza misma del autor, aun sin situarlo en el pedestal del creador. La singularidad de esta situación contrasta con la creciente incorporación de biografías a las ediciones, por más que se trate de realizaciones póstumas, como en los casos de Solís o de Salazar y Torres (Ruiz Pérez 2009 y 2011); también choca con la observada reiteración en la presencia de otros autores en los textos y paratextos de *Cristales de Heliconia*, y esta divergencia nos lleva a las reflexiones finales.

Bien es cierto que el discurso de Pellicer puede tener una base y una influencia directa en su condición de cronista y su práctica de genealogista, lo que puede mover su interés por los ancestros y las redes familiares, hasta forzar la indagación a la búsqueda de unas pretendidas raíces, como al afirmar que, con la genealogía de Salcedo Coronel, no quiere «dejar de restituir a Aragón este ingenio, de donde trae su origen. Ninguna familia floreció allí con más grandeza, más poder ni más vasallos en los tiempos antiguos que la de Cornel, que, corrompida la voz, llaman Coronel en Castilla» (Salcedo Coronel 1650: ¶¶ 3r.). Ni siquiera le detuvo la consideración de las consecuencias de la polémica suscitada con el propio Salcedo a raíz de las acusaciones que contra él hiciera el cronista Juan Andrés de Ustarroz en otra empresa de reconquista de valores para el solar aragonés, en su *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio* (Zaragoza, 1638), como señala García Jiménez (2016). Era el síntoma de una ideología, que adquiriría su pleno sentido en la exaltación del noble, pero que se presentaba llena de contradicciones al aplicarse a un escritor: voluntaria o involuntariamente esta dimensión quedaba eclipsada ante el valor de su sangre. El propio Salcedo había hecho constar con orgullo en la portada de su libro su condición de caballero de Santiago y lo que ello suponía de adscripción a una cierta élite social. Con ello el rango ilustraba las obras. En el discurso de Pellicer, en cambio, las obras quedan eclipsadas por el linaje.

El discurso encajaba en una poética de la imitación como la propia del clasicismo. Cuando el Brocense afirmaba que no tenía por buen poeta al que no seguía los pasos de los antiguos e imitaba sus modelos, estaba afirmando la unidad de un pensamiento que ponía en los orígenes el principio de supremacía (Rodríguez y Raynié 2013); lo importante era la tradición, el legado y su administración. La dependencia de los ancestros se afirmaba, y la muerte simbólica del padre quedaba aún muy lejos del horizonte de la ideología dominante. Como parece reflejarse en los preliminares de los *Cristales de Heliconia*, el poeta trata de acercarse al noble, no sólo por aspiración de medro, sino también por mimetismo de los esquemas rectores de la nobleza de sangre. Objeto de burla por parte del Góngora cristiano nuevo, Lope, sin menoscabo de su vertiente de escritor profesional (García Reidy 2013) o de sus novedades literarias, llevó este prurito a su nombre y a sus portadas, deseoso de construirse un linaje de prestigio que lo avalara en el entorno de la corte. El ansiado mecenazgo (que no era el caso de Salcedo) suponía la materialización de este acercamiento a los privilegiados

(Arellano 1998), una forma de identificación con su entorno, aunque fuera en la condición de criado, y de nuevo hay que pensar en Lope y en sus relaciones con el duque de Sesá. Como fuente de beneficios materiales y simbólicos (Sieber 1998), el aristócrata poderoso sostiene el mismo principio de *auctoritas* que el escritor del clasicismo busca en sus modelos grecolatinos o, más tardíamente, nacionales, como pudo representar Góngora para nuestro poeta. Es el primer paso: el poeta moderno borra a los antiguos con su consagración (por ejemplo, en forma de edición comentada); su contemporáneo está más cerca de situarse en la misma posición, y buscar una forma de autonomía, aunque sus pasos sean lentos y no siempre lo consiga.

En el proceso de constitución de una conciencia autorial y de las estrategias de reivindicación de la dignidad de las prácticas artísticas, las *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550) de Vasari fueron reconocidas en su momento (y lo siguen siendo por la crítica historiográfica) como piedra angular y base de una nueva mentalidad. La antigüedad le proporcionaba modelos, alguno que tenía como eje la propia obra de las figuras repertoriadas (las vidas de filósofos de Diógenes Laercio, convertidas en muchos casos en la única fuente sobre las doctrinas de los biografiados), pero los dominantes atañían a las figuras de príncipes y nobles, como en Plutarco o Valerio Máximo. Podían, no obstante, convivir en estas obras algunos hombres de letras con los aristócratas de la sangre y los poderosos; no ocurría así en las series castellanas en los albores del renacimiento, como las representadas paradigmáticamente por Hernando del Pulgar y Pérez de Guzmán; basta apreciar en los *Claros varones de Castilla* la prácticamente nula referencia a la condición intelectual del marqués de Santillana y el completo silencio sobre su producción en verso. En el siglo xvi hispano el cambio se opera con el desplazamiento de estos repertorios al ámbito de las historias locales, sobre todo cuando asientan la deriva desde la noción estricta de «antigüedades» a una mayor presencia de lo contemporáneo, incluidas las relaciones de «ilustres varones», con una creciente presencia de hombres de letras en estos repertorios, incluso de poetas *stricto sensu* (Osuna 2005). La autonomía de estas series y su especialización conducirán a repertorios de ingenios de carácter exento, en muchos casos locales, como los de Rodrigo Caro o Vaca de Alfaro, bases de una incipiente disciplina bibliográfica, que llevará a la monumental obra de Nicolás Antonio a través de repertorios como el de Tamayo, donde cabe apreciar un notable valor, si no estrictamente canonizador, de institucionalización de la literatura (Ruiz Pérez 2007b). Sin detrimento de esta tendencia hacia consideraciones más modernas de la autonomía de la literatura, se mantiene muy arraigada la vigencia del modelo nobiliario y sus raíces ideológicas (ligadas, como queda indicado, a una poética de base clasicista), de modo que se desplaza con cierta naturalidad el patrón caracterizador de la aristocracia de la sangre a la que pudiera representar la nueva élite de los escritores (García Aguilar 2005). Hay que señalar, no obstante, que la persistencia de la ideología nobiliaria en el patrón discursivo (en este caso, la insis-

tencia de Pellicer en la genealogía de Salcedo) se va mostrando en retirada ante la creciente presencia de hombres de letras en las galerías de figuras relevantes, ya lo hicieran de manera autónoma, ya se presentaran como iguales entre los hombres de armas o los nobles de la sangre; sobre todo, junto a la axiología de los orígenes, de la antigüedad y de los ancestros, crece la presencia de un parnaso contemporáneo, y ello adquiere un valor especial cuando dicho parnaso se ve reflejado, conformado por la obra de un poeta, directamente en sus versos (Ruiz Pérez 2010) o, como en este caso, en el entramado pragmático ordenado en el espacio de los paratextos o reflejado en los marbetes de los poemas.

En las distintas formas señaladas por la historiografía como marcos o etapas estéticas, los poetas modernos (Mazzacurati 1985) inician su andadura distanciándose de las fuentes (Quint 1983), ya sea en forma de apropiamiento (como en las traducciones, más bien versiones, publicadas por Salcedo<sup>13</sup>), bien sea en forma de transformación, bien sea, finalmente, en la definitiva forma del borramiento. Una de las vías puede ser la que surge de la conciencia de la colectividad. La clásica idea del enano en hombros del gigante queda desbordada cuando el poeta no se siente un pigmeo solitario, sino formando parte de una sociedad más amplia, la que forman los hombres de letras contemporáneos, con los que comparte ideas, intercambia versos y encuentra un refuerzo. Escritor y caballero, cortesano y poeta, Salcedo Coronel mantiene un pie en cada uno de los mundos, y les rinde tributo por separado en sus estrategias paratextuales y en sus versos o, por mejor decir, en la práctica de su poesía, sobre todo en lo que tiene de elemento de conexión con el círculo de escritores.

Al intercambio de poemas acompaña un fluir de capital simbólico, que crece en este comercio, reforzando la imagen grupal, colectiva, donde es más fácil conseguir sanción y aceptación. En esta clave es posible inscribir el marcado esfuerzo apreciable en las páginas de la obra por despejarse del eje vertical, aún dominante en los paratextos, tanto en el prólogo y la dedicatoria como en la articulación iconográfica del grabado y su programa significativo; es el eje correspondiente a la noción de linaje y al valor de la tradición, que el poeta busca compensar sin negarlos definitivamente. Se trata más bien de desplazar su centralidad con la aparición de nuevos valores simbólicos en el plano social y artístico, y para ello se potencia el eje horizontal, en que se insertan todos los autores convocados en las páginas impresas, trasladando a ellas un emergente modelo de sociabilidad, con sus correspondencias en el plano estrictamente poético, como se plantea en el apartamiento del ya agotado modelo petrarquista.

En este plano sí podemos percibir una actuación edípica, pues los poetas sensibles a la innovación gongorina repetirán los pasos del toscano justamente

13. La imagen adoptada para el título, su tratamiento en la ilustración de portada y la metamorfosis de líquido en cristal, ya anotada por Pellicer, insisten en el valor simbólico de la fuente y las tensiones o «ansiedad de influencia» (Bloom 1973) que genera.

al considerar periclitado su referente directo. El de Arezzo ya había planteado en su colección de biografías *De viris illustribus* (Li 2016) la primacía de la virtud, la *virtus* renacentista, sobre la fortuna del nacimiento y, tras dirigir sus epístolas a los antiguos, los convierte en sus contemporáneos, para medirse con ellos en forma de emulación, convirtiendo su obra en una forma de vida y de autorrepresentación como poeta. En el *Africa* hace que Ennio, por vía de profecía, lo reconozca como uno de los eminentes poetas latinos, alcanzando así otra forma de coronación o de autocoronación (Helgerson 1983). Sin embargo, la suya ya no era una vía efectiva tres siglos después; es más, podía actuar como una eficaz barrera frente a las tentativas de renovación y de formas de una subjetividad literaria diferente. Convertida la filografía petrarquista-platónica en un anacronismo ¿en qué puede sustentarse el poeta cuando deja de hacerlo en su condición de amante y la correspondiente espiritualización? Junto con la experiencia amorosa como eje de su escritura, el poeta renuncia a la construcción de un personaje que, a través de la voz lírica, le permite proyectar una forma de subjetividad, en tanto que su metamorfosis proteica no resulta asiento suficiente en sus pasos iniciales, al margen de favorecer los juegos de la *varietas* estilística y genérica. De otra parte, la imprenta y el mercado literario activan su dimensión pública y, con ella, su conciencia de un ser real inserto en su sociedad, ante sus lectores y sus críticos. Entre ambos extremos, el de la *fictio poetica* y el de la realidad social, los poetas buscan la apertura de un escenario de carácter pragmático, de negociación de su legitimidad y su condición de autor. La búsqueda de una posición en multiplicadas iniciativas contribuye a la paulatina consolidación del campo literario y con ella la posibilidad de una instancia, por muy precaria que sea, de sujeto, justamente a través de la construcción de una *persona*, en su sentido etimológico, un antifaz reconocible desde el que hacer resonar su voz, en el que darle un asiento en medio de sus iguales, de los otros moradores del Parnaso.

En las estrategias paratextuales dispuestas en último lugar, cerrando el círculo con los preliminares legales, Salcedo Coronel y su colega Pellicer articulan un discurso de legitimación que se reconoce en el orden establecido, en los valores ideológicos de un modelo social y poético conservador. En los poemas laudatorios y, sobre todo, en sus juegos de espejo en el corpus de poemas propios la estrategia de autorrepresentación y de proyección en el discurso, *in fabula*, cobra un curso distinto, con la celebración de la especificidad del hecho poético. En el espejo que conforman los cristales de la fuente Heliconia el Parnaso sigue proyectando su reflejo y sus valores, pero alrededor de ella, como en las riberas de los poetas renacentistas y sus primeras formas de sociabilidad literaria, se perfila una realidad diferente, la que corresponde a una república literaria en avanzado estadio de conformación, un campo o escenario en el que puede afirmarse la posición del escritor. Si Salcedo Coronel no llega a instalarse definitivamente en esta nueva realidad, señala, entre las irisaciones del discurso coral de su volumen, uno de los caminos para alcanzarla.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, «Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco», *Il Confronto Letterario*, 30 (1998), 331-353.
- BÈGUE, Alain (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. I. Versos de elogio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BUIGUÈS, Jean-Marc (ed.), *Poesía y sociedad en España: 1650-1750*, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013.
- DURLING, Robert, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University, 1965.
- EISENSTEIN, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1 (2004), 235-252.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005, 285-316.
- , «De Trento al Parnaso: aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVI», *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2008, 235-256.
- , *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Iván, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*. Tesis doctoral defendida el 21 de febrero de 2014 en la Universidad de Sevilla.
- , «Aunque un tiempo competimos...». Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer», *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 2014, 293-297.
- , «Los comentarios a la poesía de Góngora de Salcedo Coronel (1629-1648): una aproximación», *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Cristóbal José Álvarez López y M.<sup>a</sup> Rosario Martínez Navarro, Sevilla, Vitela, 2016, 234-252.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- HELGERSON, Richard, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley, University of California, 1983.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, *Las «Obras en verso» del Príncipe de Esquilache*, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd., 2007.
- LI, Wen-Chin, «Angustias de Petrarca. Constitución del espiritualismo amoroso del poeta», *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Cristóbal José Álvarez López y M.<sup>a</sup> Rosario Martínez Navarro, Sevilla, Vitela, 2016, 163-185.

- LÓPEZ BUENO, Begoña, «De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera», *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 721-738.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARÍN COBOS, Almudena, «Poesía pública(da) en los márgenes», *Versants*, 60.3 (2013), 107-117.
- MATAS CABALLERO, Juan, José M.<sup>a</sup> MICÓ y Jesús PONCE CÁRDENAS, *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, CEEH, 2011.
- MAZZACURATI, Giancarlo, *Il Rinascimento di Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- MONTERO, Juan, «Las Anotaciones, del texto al lector», *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: doce estudios*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 91-105.
- OSUNA, Inmaculada, «Las ciudades y sus ‘parnasos’: poetas y ‘varones ilustres en letras’ en la historiografía local del Siglo de Oro», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 233-283.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «El ‘Panegírico al duque de Lerma’. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1 (2012), 71-93.
- QUINT, David, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven-London, Yale University, 1983.
- RODRÍGUEZ, Teresa y Florence Raynié, *Dire, taire, masquer les origines dans la Péninsule Ibérique, du Moyen Âge au Siècle d’Or*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2013.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 1037-1049.
- , «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 102.2 (2000), 339-369.
- , «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, 7 (2003), 335-366.
- , «Cervantes y el campo literario de batalla», *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, 87-106.
- , *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- , «La Junta de libros de Tamayo: bibliografía, parnaso y poetas», *Bulletin Hispanique*, 109.2 (2007b), 511-543.
- , «Edición y canon: la publicación póstuma de Antonio de Solís (1692)», *Jornadas de Estudios Románicos. Sección de Hispanística. Tomo I: Literatura*, Bhdan Ulasin y Silvia Vertanová, Bratislava, AnaPress, 2009, 257-269.
- , *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

- , «Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, 361-377.
- , «La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco», *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, Miguel Ángel García, Ángela Ollalla Real y Andrés Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada, 2015, 521-532.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Ariadna, de don García de Salcedo Coronel, caballero del serenísimo señor don Fernando, infante cardenal*, Madrid, Juan Delgado, 1624.
- , *Rimas de don García de Salcedo Coronel, caballero del serenísimo infante cardenal*, Madrid, Juan Delgado, 1627.
- , *Cristales de Helicon, rimas de don García de Salcedo Coronel, caballero del hábito de Santiago*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.
- SIEBER, Harry, «The magnificent Fountain: Literary patronage in the Court of Philip III», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.2 (1998), 85-116.

