



Criticón

135 | 2019

Castillo Solórzano, novelador I

La figuración autorial de Castillo Solórzano

Carlos M. Collantes Sánchez, Emre Özmen y Pedro Ruiz Pérez



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/criticon/5708>

DOI: 10.4000/criticon.5708

ISSN: 2272-9852

Editor

Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 28 junio 2019

Paginación: 5-27

ISBN: 978-2-8107-0812-3

ISSN: 0247-381X

Este documento es traído a usted por Université Paris Nanterre



Referencia electrónica

Carlos M. Collantes Sánchez, Emre Özmen y Pedro Ruiz Pérez, « La figuración autorial de Castillo Solórzano », *Criticón* [En línea], 135 | 2019, Publicado el 28 mayo 2019, consultado el 02 julio 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/criticon/5708> ; DOI : 10.4000/criticon.5708



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La figuración autorial de Castillo Solórzano*

Carlos M. Collantes Sánchez

Universidad de Córdoba

Emre Özmen

Universidad de Córdoba

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba

La trayectoria de Castillo Solórzano —a tenor de los títulos publicados— discurre a lo largo del segundo cuarto del siglo xvii, entre la aparición de *La Circe* (1624) de Lope y el *Parnaso español* (1648) de Quevedo, si excluimos las obras aparecidas con carácter póstumo. Aún en el marco de una literatura estrechamente vinculada a la ficción para el consumo, o precisamente por ello, en su desarrollo podemos apreciar una bastante sistemática empresa de composición de una imagen que tiene mucho que ver con la voluntad de definir una posición de centralidad en el campo literario, al menos en el que se estaba configurando en torno al comercio librero. Cerca de Lope y del hijo del librero Alonso Pérez, nuestro autor tuvo como apoyo este entorno de academia informal para una carrera que con cierta base podemos suponer diseñada antes de su pleno desarrollo. Con ella irá construyendo una imagen de autor en torno a tres ejes, que distinguimos por razones metodológicas, pero que se encuentran estrechamente imbricados: la imprenta, la sociabilidad literaria y la relación con el lector.

* Este artículo conjunto se inscribe en el plan de trabajo del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i). Los autores han concebido conjuntamente la articulación del texto; la redacción de cada apartado ha sido responsabilidad específica de cada uno de ellos, en el orden de firma.

DESIGNIO AUTORIAL Y PROFESIONALIZACIÓN:
IMPRESA Y MERCADO

Castillo Solórzano frisaba los cuarenta años de edad cuando vio publicada por primera vez una obra suya. Fue el poemario *Donaires del Parnaso*, impreso en Madrid por Diego Flamenco en 1624, del que se hicieron dos ediciones. Huelga destacar que el autor tordesillano había entrado en el mercado de los tórculos en edad madura. La crítica no ha dado una respuesta única a este aspecto. Pudiera ser que, como en el caso de algunos escritores del siglo XVII, aún no hubiese superado el rechazo a la imprenta experimentado en el siglo precedente¹, que no se diesen los condicionantes para su profesionalización, o, tal vez, que pesaran avatares personales. Sí se pueden apuntar algunas motivaciones plausibles para que el autor diera el paso en ese momento, ya que bien pudieron servir de acicate para la salida de sus obras a la plaza pública la disolución de la academia de Medrano o la publicación de *La Filomena* y *La Circe* por parte del Fénix (1621 y 1624), en las que Lope, apartándose del modelo petrarquista, lograba conciliar altura estilística y exigencias de la imprenta, pretensiones de mecenazgo y mercado. Sea como fuere, Castillo compensó sobradamente su primera etapa de silencio, pues la relación de sus obras con la imprenta fue luego sistemática, y se prolongó hasta después de su muerte. Relación cuya gestación, a juzgar por ciertos indicios, se sitúa, al menos, con varios años de anterioridad a que la primera de sus obras saliese a la plaza pública.

Del análisis de su producción, ordenada cronológicamente², se pueden extraer algunos datos sobre las bases de la carrera profesional del autor y su significado. Castillo Solórzano publicó veinticuatro ediciones en vida; a ellas se suman dos póstumas, que, de acuerdo con González Ramírez (2012), no ofrecen duda de que surgieron de su pluma, aunque no llegasen a ser revisadas ni ultimadas por el de Tordesillas. Considerando la aceptada fecha de defunción del autor, en 1648, se comprueba que la regularidad en la publicación fue sostenida, con un ritmo anual, prácticamente sin excepción³, a lo que habría que añadir la publicación de los dos títulos póstumos.

Al distinguir las modalidades genéricas pueden observarse otros elementos de regularidad, como la tendencia a agrupar el tipo de entregas en determinados períodos y atender al orden de su despliegue. Prescindiendo de matices no pertinentes para el caso, podemos establecer cuatro modalidades, atendiendo a sus diferencias de forma y materia, a su conformación intelectual y a la recepción final de las obras por los lectores: poemarios, misceláneas de novelas, ficciones exentas y panegíricos historiales.

¹ Ruiz Pérez, 2015.

² Seguimos para ello los datos proporcionados por Rafael Bonilla Cerezo (2012).

³ La exactitud de la distribución anual se pierde en algunos casos (años 1629-1631; 1637-1639; 1642-1644). La ligera arritmia no se puede considerar relevante, debido a los factores ajenos al control del autor en el proceso de publicación de la obra, desde los aspectos materiales hasta los burocráticos y legales (censuras, licencias, tasas...). Por lo tanto, la imagen de regularidad no resulta menoscabada.

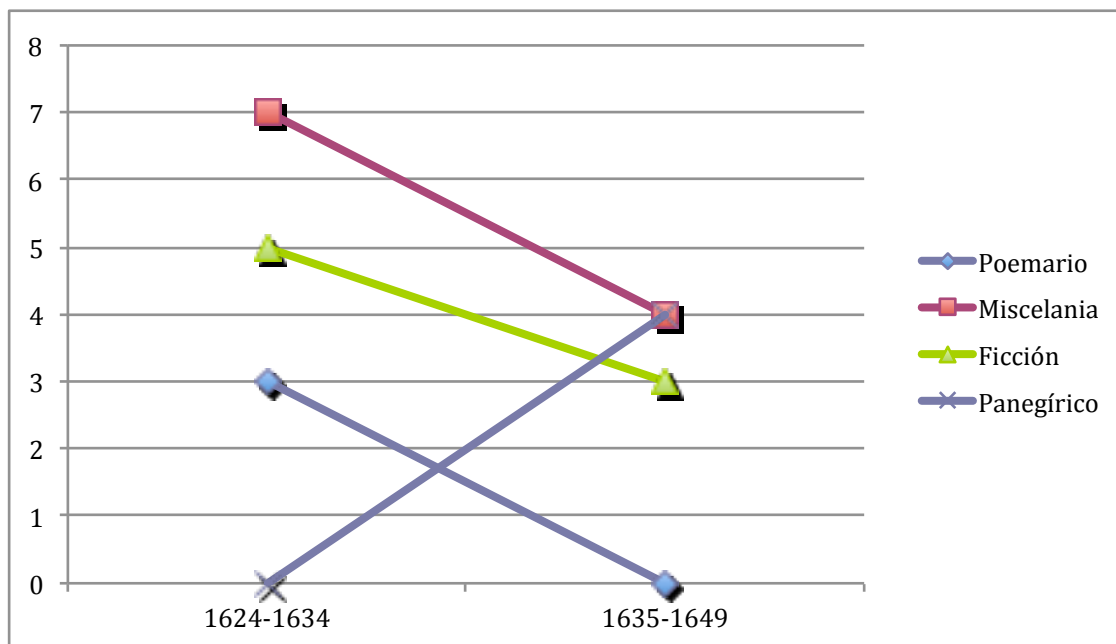
Cronología de la producción impresa y modalidades editoriales

Título	Género	Impresor /Editor	Lugar	Fecha
<i>Donaires del Parnaso</i>	Poemario	Diego Flamenco	Madrid	1624
<i>Donaires del Parnaso</i>	Poemario	Diego Flamenco	Madrid	1624
<i>Donaires del Parnaso. Segunda Parte</i>	Poemario	Diego Flamenco / Lucas Ramírez	Madrid	1625
<i>Tardes entretenidas</i>	Miscelánea de novelas	Viuda de Alonso Martín /Alonso Pérez	Madrid	1625
<i>Jornadas alegres</i>	Miscelánea de novelas	Juan González / Alonso Pérez	Madrid	1626
<i>Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid</i>	Miscelánea de novelas	Luis Sánchez / Alonso Pérez	Madrid	1627
<i>Escarmientos de amor moralizados</i>	Miscelánea de novelas	Manuel Sande	Sevilla	1628
<i>Huerto de Valencia</i>	Miscelánea de novelas	Miguel Sorolla	Valencia	1629
<i>Lisardo enamorado</i>	Ficción exenta	Juan Crisóstomo / Felipe Pincinali	Valencia	1629
<i>Noches de placer</i>	Miscelánea de novelas	Sebastián de Cormellas	Barcelona	1631
<i>Las harpías en Madrid</i>	Ficción exenta	Sebastián de Cormellas	Barcelona	1631
<i>La niña de los embustes Teresa de Manzanares</i>	Ficción exenta	Jerónimo Margarit / Juan Sopera	Barcelona	1632
<i>Las harpías en Madrid</i>	Ficción exenta	Sebastián de Cormellas	Barcelona	1633
<i>Los amantes andaluces</i>	Ficción exenta	Sebastián de Cormellas	Barcelona	1633
<i>Fiestas del jardín</i>	Miscelánea de novelas	Silvestre Esparsa	Valencia	1634
<i>Sagrario de Valencia</i>	Panegírico historial	Silvestre Esparsa	Valencia	1635
<i>Patrón de Alcira</i>	Panegírico historial (verso)	Pedro Verges	Zaragoza	1636
<i>Aventuras del bachiller Trapaza</i>	Ficción exenta	Pedro Verges / Pedro Alfay	Zaragoza	1637
<i>Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón</i>	Panegírico historial	Diego Dormer	Zaragoza	1639
<i>Historia de Marco Antonio y Cleopatra</i>	Panegírico historial	Pedro Verges	Zaragoza	1639
<i>Los alivios de Casandra</i>	Miscelánea de novelas	Jaime Romeu (Juan Zapera)	Barcelona	1640

<i>Los alivios de Casandra</i>	Miscelánea de novelas	Jaime Romeu (Juan Zapera)	Barcelona	1641
<i>La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas</i>	Ficción exenta	Imprenta del Reino-Domingo Sanz de Herrán	Madrid	1642
<i>La Garduña de Sevilla</i>	Ficción exenta	Sebastián de Cormellas	Barcelona	1644
<i>Sala de recreación</i>	Miscelánea de novelas	Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca (Iusepe Alfay)	Zaragoza	1649
<i>La quinta de Laura</i>	Miscelánea de novelas	Real Hospital de N. S. de Gracia-M. Lizau	Zaragoza	1649

En total contamos tres ediciones poéticas, once colecciones de novelas, ocho ficciones exentas y cuatro panegíricos historiales. Resulta relevante la disposición diacrónica de su publicación, por cuanto trasluce las tendencias seguidas por el autor en las dos etapas de su trayectoria editorial (1624-1634 y 1635-1649).

Desarrollo cronológico de las modalidades editoriales



En la edad «publicada» de Castillo Solórzano se observa un cruce de tendencias complementarias. De un lado observamos el incremento del género panegírico en la

segunda etapa, concentrando los títulos en apenas cinco años. En correspondencia, la frecuencia de edición de las otras modalidades genéricas decae, llegando incluso a la desaparición total de los poemarios, y ello en un ritmo de aparición de títulos menos intenso: dieciséis ediciones para los once primeros años, y solo diez para década y media, incluyendo las entregas póstumas. Mientras en los dos formatos de la narrativa de ficción el decrecimiento no puede considerarse significativo, lo contrario ocurre en el caso de la poesía, considerada, sin duda, de menor enjundia. El autor decidió que fuera su primera carta de presentación y empezó a publicar sus versos antes que dar a las prensas obras de otra naturaleza. No se trataba, además, de versos en la ya reconocida tradición petrarquista o a la altura temática y tonal de los poemarios de Lope en los años inmediatos; eran sólo unos *donaires* en tono jocoso, considerados como un *genus humilis* por su autor, si se atiende a lo que se trasluce en el «Prólogo al lector»: «[este libro] No es de acción memorable en acto airoso, / para que en ella apliques tu censura; / líbrese de esta vez por lo jocoso» (vv. 4-6). Se trata de un inicio de carrera dentro el patrón “virgiliano” y una posibilidad para un desarrollo ascendente, con el paso del verso en burlas a una prosa con visos de ejemplaridad añadible al valor de entretenimiento.

Aun con la consideración de género menor (cuando no rechazable o cuestionable⁴), las novelas cortas se sitúan en un registro más grave que los “jocosos” *donaires* versificados, y se dignifican editorialmente al agruparse en colecciones misceláneas que también incluyen poemas serios. Las ficciones exentas aparecen cinco años después de que Castillo publicara una colección de novelas, es decir, con un puesto ya asentado en el horizonte del mercado, lo cual le permite pasar a obras de mayor empaque en extensión y, sobre todo, en su sentido y finalidad (esta ya no es solo la de divertir, sino también la de procurar enseñanza o escarmiento). El último peldaño de la cronología lo constituyen los textos que podemos agrupar como panegíricos historiales, con su elevación de tono y estilo a partir del abandono de la ficción a favor de argumentos extraídos de la historia antigua y de la del momento, con la consiguiente sustitución de galanes y pícaros por figuras sagradas o regias. Al sentido de este gesto apuntaba Jiménez Belmonte al señalar:

Desde este punto de vista, la *Historia* (compuesta en fechas cercanas a *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* y las dos partes de los *Donaires*, y aprobada para su publicación en Zaragoza junto con las *Aventuras del bachiller Trapaza*) podría verse como un intento por parte de Castillo Solórzano de demostrar su autoridad al margen de la jocosidad y de la comercialización de lo literario asociadas respectivamente con su poesía y su producción novelística⁵.

En la aprobación de *Escarmientos de amor* podemos ver un reflejo del paulatino prestigio de la obra impresa en palabras de fray Juan Gómez: «he visto otros del mismo

⁴ Sirvan al respecto los comentarios metaliterarios con los que Lope acompaña la presentación a su interlocutora de las ahora conocidas como «novelas a Marcia Leonarda», incluidas en *La Filomena* y *La Circe*. Se encuentran observaciones de interés al respecto en Rallo Gruss (1989), Laspéras (2000 y 2004), Sánchez Jiménez (2013) y Albert (2016); Presotto (2006) analiza estos textos en una perspectiva similar a la aquí adoptada.

⁵ Jiménez Belmonte, 2008, p. 319.

autor, y aunque en todos graciosa e ingeniosamente descubre su ingenio, ese tanto se adelanta a ellos, que a su mismo dueño deja atrás, porque de aquellos donaires, que fueron flores, ya en este logramos maduro el fruto...» (p. 3). Una década después, y en palabras del propio autor, la voluntad de elevación se expresa con referencia a la distinción en la forma de escritura entre lo «poético» y lo «histórico»⁶; en el prólogo al *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639), cuando ya sus publicaciones han completado el desarrollo de todos los géneros, el autor pide a los críticos que juzguen la obra atendiendo a esta distinción:

Yo sigo diferente opinión que la de un cortesano que dice que se ha de curar este tiempo mal contentadizo más con quintas esencias que con caldos comunes, que así llamaba a lo corriente y fácil. Esto es bueno para lo poético, que no admite medianía. En lo histórico imito a los que han acertado en escribir, no porque mi soberbia me confíe, que siempre confesaré haber sido atrevimiento que donde hay tan doctas plumas la mía se ocupase en asunto tan grave, discúlpeme contigo la pasión que tengo a tal rey... (p. 8).

Mientras el autor dibujaba una trayectoria de ascenso en su carrera, ligada al prestigio académico o letrado, la conciencia de la profesionalización buscaba su reconocimiento entre los lectores. Los argumentos conceptuales dirigidos a los lectores más exigentes se combinan con otro recurso, este más circunstancial, que convierte la materialidad de sus obras en un factor de reconocimiento. Sus veintiséis entregas se publicaron a lo largo y ancho de la península, por diferentes imprentas y editores. Llama la atención, en este panorama heterogéneo, que todos los volúmenes mantienen el mismo diseño editorial, el formato en 8°. Es cierto que, siguiendo la tesis de García Aguilar⁷, este formato era el más común en el primer tercio del siglo XVII para la impresión de poemarios de autor único, como la primera entrega de Castillo. Sin embargo, cuando su producción se abre a materias de diferente calado, el formato se mantiene. En relación al generalizado tamaño en 4° para la narrativa, el formato de faltriquera de los textos de nuestro autor se convierte en una firma propia, en una marca autorial. No es lo más habitual que toda la producción de un autor que publica en seis ciudades diferentes y con dieciséis imprentas distintas mantenga ese diseño a lo largo de veinticuatro años, y esta singularidad no puede atribuirse a la casualidad⁸.

Otro elemento para sustentar la teoría de que Castillo Solórzano ideó y planeó cuidadosamente su trayectoria profesional como hombre de letras es la aplicación de un sistema de publicidad y promoción ante los lectores. Este se manifestaba en dos lugares

⁶ Delage (2006, p. 66) sitúa el pasaje en el debate en torno a la escritura de la historia y su tendencia al conceptismo, como marco de la defensa autorial y la voluntad de marcar explícitamente la singularidad propia.

⁷ Ver García Aguilar, 2009, pp. 189-214.

⁸ Para una valoración cabal de la intervención del autor en el proceso de regularización de sus productos editoriales, y el peso que pudiera tener la negociación con los libreros y sus intervenciones, sería necesario acudir a los contratos de edición entre el autor y el impresor/librero, donde se consignaban todos los detalles, materiales y conceptuales, de la composición de las obras (Pedraza Gracia, 2015). A falta de estos documentos, lo sistemático de la opción nos parece ya de por sí significativa.

concretos: en los prólogos⁹ y en los finales de las historias. En un caso Castillo Solórzano utiliza el espacio paratextual que le brindan los preliminares para intentar un modo de fidelización del lector (si se permite este anacronismo), proponiéndole una lectura continuada (diríamos seriada, al modo moderno) al alimentar sus expectativas y promover un hábito de lectura. El diálogo con los lectores iniciado por el autor se cierra al fin del libro, ahora por parte del narrador, que salta de la ficción a la realidad como máscara autorial. En algunos prólogos Castillo Solórzano salda cuentas con el lector por obras prometidas¹⁰; de manera mucho más regular, en los finales de sus textos se formula el anuncio de esas obras o, cuando menos, de nuevos textos para satisfacer y alentar al tiempo la curiosidad del lector. Hagamos un breve repaso sobre estos discursos de enlace entre publicaciones:

(Tardes entretenidas); p. 254.

Y por no hacer mayor volumen da fin su autor a esta primera parte, deseando satisfacer con ella el gusto de los lectores, para que esto le anime a sacar a luz la segunda con mucha brevedad.

(Jornadas alegres); h. 224.

Hallaron prevenida la cena y, acabada, se fueron a descansar, con que el autor da fin a este libro, ofreciendo, si sale a gusto de los lectores, otro que se intitula, *Tiempo de regocijo*, que saldrá con brevedad.

(Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid); h. 170.

[...] el autor de este libro da fin a él, deseando que salga a satisfacción de los lectores por animarse a dar a la estampa a la *Reina Cleopatra*, y acabar los *Escarmientos de amor*, que saldrán presto con el favor de Dios.

(Lisardo enamorado); p. 358.

[...] el autor da fin a este volumen, deseando que salga a gusto de los lectores para animarse a sacar a luz la *Huerta de Valencia* y *El Coche de las estafas*, que saldrán con brevedad [...]

(Noches de placer); p. 438 (ed. Cotarelo y Mori, Colección selecta de antiguas novelas españolas, Madrid, Librería de la Viuda de Rico).

Con esto da fin el autor a este volumen, deseando salga a gusto de los lectores, para dar presto a la estampa *El coche de las estafas*, que tanto ha que tiene prometido.

(Las harpías en Madrid...); h. 115.

[...] donde las deja el autor de este libro por ahora, prometiendo, si sale a gusto del lector, escribir el de los vengadores de las estafas, placiendo a Dios, y *La niña de los embustes*.

(La niña de los embustes...); h. 118.

⁹ Así lo postula Ruiz Pérez (2015, p. 12): «En el campo de la literatura (y por lo que toca al siglo xvii hispano) la imprenta configura un nuevo espacio textual, promueve y consolida unos géneros sin precedentes en la tradición y propone un nuevo pacto de lectura entre el escritor y sus lectores [...] también se formalizan en la modelización tipográfica unos espacios paratextuales aprovechados por autores e intermediarios para dirimir los conflictos y sustanciar las posibles soluciones, a través de un discurso no exento de tensiones, propias del vértigo ante un territorio ignoto».

¹⁰ Como ejemplo que ilustre el caso citaré el prólogo de las *Jornadas Alegres*: «Lector, o bien, o malintencionado, con este libro cumplo la palabra que te di en el de las seis Tardes entretenidas, ofreciéndote otras seis, si no tardes, jornadas y alegres» (p. 11).

Las cosas de su miseria piden nuevo volumen, que en este sería alargarme mucho, y, así, convido al señor lector para él en mi *Segunda parte*, diciéndole que del mercader tuve tres hijos y una hija; todos salieron al padre en las costumbres, sola la hija imitó las mías. Para la *Segunda parte* remito contar las vidas de todos, con nombre de *La congregación de la miseria*, libro que será de gusto, cuyo volumen promete el autor de este dar a luz, con la historia de *Los amantes andaluces* y *Fiestas del jardín*, siendo Dios servido.

(*Los amantes andaluces*); h. 221.

[...] conque da el autor fin a este libro, pidiendo perdón por sus yerros, y prometiendo sacar presto a luz el de las *Fiestas del jardín*, hecho de variedad de divertimentos [...]

(*Fiestas del jardín*); p. 559.

Conque el autor da fin a las que en el jardín se hicieron, deseando que hayan sido al gusto de los lectores, para ofrecer presto sacar a luz el libro del *Bachiller Trapaza* [...]

(*Aventuras del bachiller Trapaza*); p. 341 (segunda impresión, 1733, Madrid, A costa de Pedro José Alonso y Padilla).

Los sucesos de su vida se remiten a la segunda parte, que se intitulará *La hija de Trapaza y polilla de la Corte*, que saldrá presto con los *Divertimientos alegres en torres de Zaragoza*, libros de entretenimiento y gusto, esforzándose su autor en darle, si este libro se le recibe bien.

(*Los alivios de Casandra*); h. 191.

Proseguirá su autor con la segunda parte de estos *Alivios* hasta hacer relación de las bodas de Casandra, y todas las fiestas con que se regocijaron, que saldrá presto a luz [...]

(*La Garduña de Sevilla...*); h. 192.

Donde los dejaremos, remitiendo a segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco más razonadas burlas y ingeniosas estafas, por la señora Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas

(*Sala de recreación*); p. 352.

Si lo escrito en este pareciere bien, su autor promete la segunda parte, que saldrá presto a luz con el favor de Dios.

(*La quinta de Laura*); p. 219.

Rematose la tarde con sonoras letras que cantaron, y aquí el autor de este libro da fin a él, pidiendo perdón de sus yerros y ofreciendo *Segunda parte de la Quinta de Laura*, que saldrá con sus bodas y fiestas hechas a ellas presto.

En estas declaraciones Castillo Solórzano utilizó al narrador como vocero y publicista. El desdoblamiento se opera en dos funciones y produce un doble efecto; de una parte, la condición de portavoz otorga mayor autoridad a la voz narrativa, al mostrarla como continuidad del propio autor; de otra parte, Castillo objetiva su figura real en la obra a partir del reconocimiento por su personaje a través de la narración. Adicionalmente, este juego enlaza las fronteras entre la ficción y la realidad, resaltando la continuidad de una práctica que une la academia (la junta de personajes reunidos para el entretenimiento) y el autor que escribe para el mercado.

No sólo el encadenamiento de títulos con los anuncios “editoriales” apunta a una conciencia compositiva de Castillo para el conjunto de su producción. En las aprobaciones que firman en 1625 Juan de Jáuregui y fray Francisco Boil se consideran conjuntamente dos libros, pero en la edición de 1627 del volumen a que se refieren solo aparece *Tiempo de regocijo*, quedando atrás la «Historia de Marco Antonio y

Cleopatra». Son años de frecuente acceso a la imprenta y el sostenido apoyo del librero Alonso Pérez, por lo que parecen descartables las dificultades materiales como causa de esta postergación. Más bien cabría pensar en una voluntad de explotar la acogida de las colecciones novelísticas y posponer para un momento posterior el acercamiento a un discurso de mayor prestigio. El retraso editorial de la *Historia* hasta 1639 la hace coincidir el mismo año con el *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón*, pocos años después que el *Sagrario de Valencia* y *Patrón de Alcira*, dando visibilidad a un conjunto de literatura más elevada en un momento de plena madurez creativa y editorial.

Lo tardío de la impresión de la *Historia* respecto a sus aprobaciones iniciales obligó a pasar nuevamente los trámites establecidos por la pragmática de Felipe II, y quizá también el retraso se relacionara con la decisión final de publicar la obra en diferentes ciudades, Madrid y Zaragoza. Ambas circunstancias, de tiempo y espacio, son indicios para considerar que por parte del autor hay una estrategia de publicación a largo plazo. En la misma obra en la que sale el citado anuncio, *Tiempo de regocijo*, encontramos entre los preliminares literarios un anuncio de futuras ventas del librero Alonso Pérez¹¹, posiblemente promovido por el propio editor. La incorporación de esta referencia a la realidad exterior, la del mercado, y a una producción que no es la individual del escritor, convierten otra parte del libro en herramienta editorial, lo vincula a la actividad comercial y sitúa al autor en una lógica colectiva. Al mismo tiempo se evidencia una posición grupal en el campo literario, una adscripción que refuerza en el autor su condición 'profesional' y le otorga el prestigio simbólico de sus vínculos.

La visión comercial que Castillo Solórzano tenía de la literatura lo constituía en un profesional de las letras de molde, y su actitud de control no se limitaba a las novelas. Su cuidado por la difusión de sus textos se extendía a otros géneros y otras decisiones, por ejemplo, la de imprimir o no sus comedias, y así fue reconocido ya en su tiempo. En la aprobación de las *Fiestas del jardín* fray Felipe de Salazar, catedrático en teología de la Universidad de Valencia, afirma en relación a su producción dramática: «Las comedias son tuyas, no solo por haberlas compuesto, sino por no haberlas vendido, punto en el que se debe reparar, porque imprimir las que han comprado los que representan, sin su gusto, no sé que pueda hacerse sin escrúpulo, pues es manifiesta injusticia, y en perjuicio del poseedor legítimo» (p. 3). No quería desprenderse de algunas comedias, ni siquiera aquellas que, a su juicio, podrían gustar al público lector.

Las características de las obras que se han señalado en la producción de Castillo Solórzano incitan a pensar en una planificación previa de sus publicaciones. Conviene volver a nuestra argumentación inicial acerca del comienzo de su profesionalización, situado por la crítica en 1624, sin explicación alguna sobre tan tardía irrupción en los tórculos. Cabe señalar aquí una falta general de precisión al respecto y volver sobre la fecha, adelantándola a 1619, cuando el tordesillano tiene su primer contacto con las prensas, y compone y publica un soneto paratextual a un paisano suyo en Madrid (*Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría*, por Cristóbal González del Torneo).

¹¹ Para las relaciones del librero en el círculo conformado en torno a Lope, donde participaba Castillo, y Pérez de Montalbán, como hijo del mercader de libros, cumplía una función de conexión, véase Cayuela, 2005.

A partir de ese momento y con las sucesivas composiciones preliminares traba contacto con las imprentas y los lugares en los que diseminará años después sus publicaciones, como se aprecia en la coincidencia de la tabla.

Poesías paratextuales y ediciones de Castillo Solórzano

Título ajeno	Metro	Fecha	Lugar	Impresor	Título propio	Fecha
<i>Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría</i> , Cristóbal González del Torneo	Soneto	1619	Madrid	Diego Flamenco	<i>Donaires del Parnaso</i>	1624 y 1625
<i>Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid</i> , Fernando de Monforte y Herrera	Soneto	1622	Madrid	Luis Sánchez	<i>Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid</i>	1627
<i>Los cigarrales de Toledo</i> , Tirso de Molina	Décima	1624				
<i>Historia natural de Cayo Plinio Segundo</i> , traducida por Jerónimo de la Huerta	Décima	1624				
<i>Relación de las fiestas que la ... villa de Madrid hizo en la Canonización de ... San Isidro</i> , Lope de Vega y Carpio	Soneto, Décima, Romance	1622	Madrid	Viuda de Alonso Martín	<i>Tardes entretenidas</i>	1625
<i>Officio del Príncipe Christiano del Cardenal Roberto Bellarmino...</i> , traducido por Miguel de León Soarez	Décima	1624	Madrid	Juan González	<i>Jornadas alegres</i>	1626
<i>Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta ... Juan Pérez de</i>	Sonetos	1639	Madrid	Imprenta del Reino	<i>La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas</i>	1642

Montalbán, Pedro Grande de Tena						
<i>Cosquilla del gusto</i> , Jacinto Maluenda	Décima	1629	Valencia	Silvestre Esparsa	<i>Fiestas del jardín</i>	1634
<i>Tropezón de la risa</i> , Jacinto Alonso de Maluenda	Décima	[s.a.]			<i>Sagrario de Valencia</i>	1635
<i>Novelas amorosas y ejemplares</i> , María de Zayas y Sotomayor	Décima, Soneto	1637	Zaragoza	Hospital Real de N. Señora de Gracia	<i>La quinta de Laura</i>	1649
<i>Crónica de la ilustrísima milicia y sagrada religión de San Juan Bautista de Jerusalén</i> , Juan Agustín de Funes	Soneto	1639	Zaragoza	Pedro Verges	<i>Patrón de Alcira</i>	1636
					<i>Aventuras del bachiller Trapaza</i>	1637
					<i>Historia de Marco Antonio, y Cleopatra</i>	1639

En Madrid hace siete aportaciones a obras ajenas en cinco imprentas diferentes de la ciudad, que serán años más tarde las mismas imprentas que escogerá para sacar a luz sus obras. Así, por ejemplo, publica dos sonetos en dos obras diferentes entre 1619 y 1622 con el impresor Diego Flamenco, con el que en 1624 y 1625 decide publicar sus *Donaires*. Es oportuno recordar que los lugares donde se imprimen las mismas son los mayores focos de producción tipográfica del reino (Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia...), por lo que en cada una de estas ciudades habría tenido amplias posibilidades de impresión. Como se muestra en la tabla, hay un *modus operandi* a lo largo de su trayectoria. Si también atendemos a la cronología de la publicación de sus poemas paratextuales, se ve claramente cómo estos son usados para adentrarse en la sociedad literaria, principalmente en Madrid y Valencia, seguramente en relación con academias literarias de diferente grado de formalización o núcleos poéticos o letrados. Imprime en vida poesías paratextuales en Madrid desde 1619 a 1624, momento en el que ven la luz sus *Donaires*; tras ello parece considerar que ya no es necesaria más publicidad paratextual; de igual forma actuará después en Valencia y, por último, vuelve a recurrir a las poesías preliminares, en este caso en Zaragoza, en las obras de María de Zayas. Sin embargo, a la altura de 1634 su estatus de autor y su posición en el campo ha variado: en lugar de buscar reconocimiento, puede emplear su capital simbólico para avalar a la prometidora novelista.

MECANISMOS DE SOCIABILIDAD LITERARIA:
MECENAZGO DIFERENCIADO Y CAPITAL SIMBÓLICO

La relación de Castillo Solórzano con la autora de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) se origina en la etapa de academia con antelación a la de la imprenta. El marco del encuentro o, al menos, de la vinculación puede situarse en la Academia de Medrano en Madrid, reunión de ingenios que propició el contacto y la relación entre algunos de los referentes más destacados en la república letrada y quienes aspiraban a encontrar un lugar en ella. En su descripción de esta academia, Willard King (1963) menciona, entre sus varios integrantes, los nombres de Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo, Pérez de Montalbán y María de Zayas.

Castillo Solórzano y María de Zayas, además de este círculo, compartieron su adoración hacia Lope de Vega. Este, plenamente consciente de cómo el mecanismo revertía en el incremento de su importancia, escribió poemas laudatorios a algunos nuevos escritores como carta de presentación a la hora de entrar en el mercado; en el caso de nuestro autor, firmó la aprobación a su primera obra impresa. Por razones como esta Castillo le llamó «visorrey del Parnaso» (*Las harpías en Madrid*, p. 72), y María de Zayas «el príncipe del Parnaso» (*Desengaños amorosos*, p. 369). Ambos coincidieron en las páginas dedicadas a celebrar póstumamente la memoria del Fénix y, poco después, la del promotor de la *Fama póstuma*, Pérez de Montalbán, el «primogénito del ingenio de Lope de Vega» (§4r).

Sin embargo, la interacción de estos dos autores no se limitó solo al lapso de tiempo relativamente corto de la época de la Academia de Medrano, en los años veinte. Se pueden rastrear las huellas de esa relación hasta finales de la década de los treinta, cuando María de Zayas publicó su obra y Castillo desempeñó en ella el papel que se reservaba Lope. Aunque compartieron espacio académico y relaciones, coincidieron en algunas prácticas literarias y se reconocen como autores paradigmáticos de la narrativa corta, entre ambos autores pueden apreciarse algunas diferencias que iluminan sus perfiles y nos permiten, en este caso, acercarnos a la singularidad de un autor que en 1637 ya había publicado quince títulos diferentes. Mientras este cumple con notable regularidad su cita anual con la imprenta, Zayas puede considerarse autora de una sola obra, dividida en dos partes separadas, como el *Quijote*, por diez años de distancia. Su condición femenina bien podría estar en relación con este hecho, del mismo modo que prácticamente la excluía de la posibilidad de solicitar y alcanzar un cargo en la corte o al servicio de un mecenas, faceta esta última en la que Castillo se presenta ya desde la primera portada que da a la imprenta. La diferencia de práctica autorial ofrece un reflejo evidente en los gestos pragmáticos a los que los preliminares impresos dan cuerpo textual. Si bien Zayas publica por primera vez en 1637, cuando se están modificando las relaciones entre mecenazgo y mercado, la trayectoria de veinticinco años de Castillo en la imprenta abarca el desarrollo de ese cambio, y la persistencia de sus opciones paratextuales, frente a las de Zayas, denota una clara intencionalidad. Mientras Castillo Solórzano dedicaba sistemáticamente sus obras a distintos mecenas, Zayas no lo hacía. Y en cuanto a los versos laudatorios, Solórzano recurriría a ellos solo en casos excepcionales, mientras que Zayas en la primera edición de sus *Novelas* incluye once composiciones encomiásticas, dos de ellas con firma de Castillo, más un texto en prosa atribuible a él con bastante probabilidad.

En el *habitus* de Castillo, destacado en contraposición con la práctica de Zayas, resulta excepcional el caso de *Lisardo enamorado*, publicado en Valencia con diez poemas laudatorios, en un doble juego de alianzas académicas y posicionamiento ante el mecenazgo. En 1629 Alonso Castillo Solórzano se encontraba en Valencia porque seguía a su señor, don Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga, marqués de los Vélez, nombrado virrey. Su estancia allí no le impidió continuar su producción literaria. De hecho, allí publicó dos libros. Uno de estos, la *Huerta de Valencia*, sitúa sus novelas en el marco de una academia que tiene lugar en la capital del virreinato. Algunos estudiosos consideran que esta obra evidencia la pertenencia de Solórzano a alguna academia durante el tiempo que permaneció allí. De manera parecida, la otra obra publicada en Valencia, *Lisardo Enamorado*, también tenía fuertes lazos con la academia; sin embargo, esta vez la relación no se limitaba al espacio ficticio. Este primer ensayo en la narración exenta de cierta extensión salió a la luz con diez poemas laudatorios, la mayoría de mano de poetas levantinos, lo que se puede interpretar como el apoyo de la academia valenciana a Castillo Solórzano. Así parece sustentarlo la elección de un marco formalmente académico para insertar las novelas o, con un carácter más externo, la presencia de Castillo en los preliminares del *Bureo de las musas del Turia* (1631), donde Jacinto Alonso Maluenda recoge un cancionero de base académica (King, 1963, pp. 127-128).

¿Pero por qué no fue suficiente para Castillo Solórzano la protección y la sombra de su mecenas, el virrey de Valencia? ¿Cómo interpretar su estrategia? A nuestro juicio, su afán de apoyo exterior en Valencia se plasmaba en una estrategia de refuerzo de su posición literaria, basada en la sociabilidad académica y la dedicatoria a los mecenas. El nombre que apareció en la dedicatoria era, por lo menos en apariencia, la primera protección del texto, el primer lector y el primer crítico. Sin embargo, entrar en el mercado literario en Valencia suponía una novedad en el nuevo contexto, y esto podría causar tanto admiración como disgusto. En otras palabras, moviéndose en un marco socio-literario que podría resultar desfavorable, buscó una estrategia que le podía ser de utilidad. Y no sería ajena a esta intención la imagen de prestigio que alcanzaría ante el señor por la favorable acogida entre los ambientes más cultos de la ciudad, al tiempo que asentaba entre ellos la labor política de un siempre incómodo virrey.

El objetivo inmediato era la inserción en el circuito académico, en los ámbitos de sociabilidad, asegurando las conexiones con otros autores para la adquisición de un espacio. Con los versos de los autores valencianos promocionando al autor y ensalzando sus virtudes, lo que se pretendía era obtener credibilidad, legitimidad y el prestigio necesario para atesorar capital simbólico y social a la vez. En otras palabras, la academia valenciana más o menos formalizada, con su conjunción de aristocracia social y cultural, representaba un elemento de legitimación que podía alcanzar hasta la función política del señor, pero que en todo caso sancionaba ante este el valor del escritor a su servicio. La alianza académica representaba para este, sin abandonar el mercado de productos impresos, un doble aval, ante el mecenas y ante el lector, o lo que, en términos de Lefevere, puede considerarse ya un «mecenazgo diferenciado» (1992, p. 17).

Castillo Solórzano, tardó diez años en devolver ese favor de la academia valenciana, y cuando lo hizo, era ya un autor que había consolidado su posición literaria. Y a ello se

sumó la muerte de Lope de Vega en 1635 y el empeoramiento del estado de salud de Montalbán. En ese horizonte vemos que Castillo Solórzano parecía evolucionar desde una actitud de discípulo/admirador de Lope a una posición en la que resultaba menos necesario buscar amparo en las academias y donde él se convirtió en el protector de los nuevos escritores en el mercado literario. A fin de comprender mejor la actitud de Castillo Solórzano parece conveniente atender a su obra *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639), donde el novelista vestido de historiador otorgó un espacio en la narración a los versos de algunos miembros de la academia valenciana. No parece una mera coincidencia que aparecieran algunos nombres que habíamos visto en los poemas preliminares de *Lisardo Enamorado* (1629). Castillo Solórzano, asumiendo ahora la figura, el papel y el ropaje literario de Lope de Vega, hizo posible visibilizar los versos de estos poetas, o sea, corresponder al favor de 1629; aunque cabría mejor decir que volvía a repetir el intercambio mutuo de favores en un complejo proceso de legitimación.

Por otro lado, la publicación de ese libro de tema histórico trece años después de su finalización en 1626 podría verse como un intento por parte de Castillo Solórzano de demostrar su autoridad en temas más ‘elevados’ y no muy asociados a lo comercial. En este sentido, hay que subrayar también su estrategia de dedicar la obra al marqués de San Felices, conocido también como Juan de Moncayo, nombre con el que firmaría en la década de los 50 un volumen de rimas y un poema mitológico en octavas, muestra de su interés por la poesía y por el cultismo erudito. Si las primeras obras de Solórzano estaban más directamente enfocadas al mercado, en estos años parece interesarse más por su posicionamiento y prestigio dentro del campo literario. Y siempre sin dejar de buscar amparos, en este caso entre los poderes aragoneses.

Otro ejemplo notable que subraya este cambio de estrategia se puede ver a través de su aportación a las *Novelas Amorosas* de María de Zayas. En 1637 por primera vez una mujer en España publicó una obra de ficción utilizando su propio nombre en la portada y entró en el mercado. Cuando Zayas publica Castillo Solórzano ya era reconocido como un autor consagrado a partir de su prolífica actividad, capaz de publicar casi un libro por año, prueba, por otro lado, de la existencia de la demanda por parte del público y de su aceptación de las propuestas del narrador. En otras palabras, era un autor acomodado en el mercado literario, y por lo tanto conocía bien sus reglas. Y su participación en el volumen de Zayas era destacable, porque fue el único escritor que apareció en los preliminares con más de un poema.

Castillo declara abiertamente su apoyo a la obra y su autora en dos poemas laudatorios y probablemente con un prólogo anónimo, atribuible por su estilo jocoso y algunas de sus referencias. Cuando analizamos el contenido, también vemos algunos paralelismos con sus composiciones en verso. El texto en prosa alaba a la escritora y menciona su éxito en las academias madrileñas, siempre destacando su condición femenina y su ejercicio de la escritura:

Poco lo encarezco si consideras que en el flaco sexo de una mujer. [...] la señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio, con nombre de Novelas. (p. 163)

Poco después de elogiar las nobles virtudes de Zayas en dos párrafos, el autor del «Prólogo de un desapasionado» (pp. 163-164), de repente, en la segunda mitad del texto decide hacer un llamamiento a los lectores para que compren esa obra, mientras critica al «lector de gorra» que no paga por comprar libros, sino que los lee en la tienda, algo que, ciertamente, podía perjudicar a la autora, pero que también jugaba en contra de los intereses de un habitual de la imprenta, como Castillo. Así, los preliminares que en sus poemas sitúan a María de Zayas al lado de Apolo en el monte Helicon terminan con una alusión a lo material, a lo económico, haciendo un llamamiento al lector a que «gaste su dinero» en adquirir los productos de la imprenta y de la escritura de sus autores.

Otro punto destacable, de identificarlo con el escritor de este prólogo, es el posicionamiento de Castillo como un lector «desapasionado», actitud que le sitúa como un observador neutro, con pretensiones de objetividad y que contempla desde lejos, quizá desde una relación vertical y jerarquizada, en un intento de auto-reflejarse como evaluador último, que dice la última palabra acerca del valor de la obra, si no es que le otorga su validez.

De nuevo encontramos una referencia a María de Zayas en *La Garduña de Sevilla* (1642). Allí Castillo Solórzano se presenta otra vez como el medio de aprobación autorial de la escritura de Zayas y ofrece su nombre como garantía de cara a la sociedad de literatos y los lectores:

en estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. (f. 48r y v).

Mientras en el nuevo contexto mercantil la relación con los benefactores iba cambiando, el lector se transformaba en el primer recurso económico, especialmente en el caso de María de Zayas, como se evidencia en la ya señalada ausencia de dedicatorias a poderosos, en claro contraste con la sistemática actitud de Castillo. Porque, como quedó mencionado, siendo una mujer quien escribe, su relación con los mecenas estaba limitada, y quizá por eso la encontramos dedicada a la novela corta, o sea, la ‘escritura de mercado’, un género —junto con el teatro— donde la demanda del público permite una profesionalización de las letras. Solórzano conocía el desafío de los nuevos medios y se adaptó a las consecuencias de este cambio, moviéndose entre dos estrategias durante su trayectoria literaria a la hora de consolidar su posición literaria: la relación con el mecenazgo como el principal poder simbólico, sin desdeñar el papel de las academias, y con el lector como factor económico.

Especialmente en sus relaciones con María de Zayas, la posición de Castillo Solórzano adquiere perfiles de relevancia. El tono de sus elogios osciló entre el discurso clásico con referencias a los dioses del Monte Parnaso y la recusación de la vileza del «lector de gorra» que no gasta su dinero para comprar el libro. El doble registro muestra la consciencia del cambio gradual que se estaba operando en el mundo literario.

Desde ella Castillo Solórzano se situó justo en la encrucijada de dos sistemas, autoproclamándose protector de los nuevos autores, sin romper las relaciones ni con los mecenas ni con el lector.

LA IMAGEN AUTORIAL: EL LECTOR COMO ESPEJO

Tras la bibliografía, con sus componentes materiales, y el empleo de paratextos, con sus valores de sociabilidad, completamos nuestra mirada centrándonos en los textos y en las relaciones pragmáticas presentes en ellos, en concreto en los dos volúmenes de poesía, por la continuidad de las relaciones de interlocución y de los paratextos al texto, de la sociabilidad real a la manifestación textual. Si los «donaires» apuntan al tono y la actitud con que un Castillo ya maduro recoge y ordena lo que presenta como juegos de juventud, la apelación al «Parnaso» apunta tanto a las pretensiones de posicionamiento del autor como a su consideración de la dimensión colectiva de la práctica en que se inscribe. En el marco de unas relaciones reales con mucho de académico surgen estas composiciones, verdaderamente circunstanciadas. El volumen impreso ordena y fija las piezas dispersas, y las somete con ello a una transformación radical, al extraerlas de su situación de origen y entregarlas a la recepción heterogénea de un público múltiple y descontextualizado (o, mejor dicho, con una diversidad de contextos, cambiantes incluso para el mismo lector). Los preliminares de la obra tienden un puente textual entre la realidad de unas relaciones sociales y/o literarias y la poesía que introducen y presentan al lector. Finalmente, las propias composiciones poéticas se levantan en un número significativo de casos a partir de un diálogo, real o figurado, con unos interlocutores con rasgos compartidos con el autor y participantes en sus mismos entornos. De la academia real a la propuesta de lectura se mantiene una relación de especularidad entre Castillo Solórzano, los responsables de los paratextos y los destinatarios internos de sus poemas, cuando no hay una identidad entre ellos. Sobre esta relación se consolida una conciencia autorial en la base de una producción editorial ya desde sus umbrales; la deriva hacia la narrativa apartará a Castillo de las estrategias propias de la poesía académica, al orientarlo hacia un nuevo lector. Sin embargo, mantendrá y acentuará su autoconciencia y regirá con ella sus pasos en el campo literario.

A modo de continuidad de las relaciones extratextuales, los preliminares del impreso y su espacio paratextual son usados en la primera entrega editorial de Castillo como eficaz modelo de proyección de su biográfica sociabilidad literaria en la conformación impresa de unos poemas que en gran medida surgieron en esa misma sociabilidad y tenían en ella su última razón de ser. La portada enmarca el nombre del autor entre un título que remite más a una práctica que a unos contenidos y una indicación de posición social que justifica dicha práctica: *Donaires del Parnaso, por don Alonso Castillo Solórzano, gentilhombre del marqués del Villar*. «Donaires» son los contenidos del volumen, en cuanto que expresión textual de unas prácticas, porque el sentido de esta expresión, ya para el contemporáneo Covarrubias, está más relacionado que con la escritura, con la oralidad y, en general, con la práctica, sobre todo en una sociabilidad cortesana: «vale gracia y buen parecer en lo que se dice o hace, porque aire lo mismo es que gracia y espíritu, prontitud, viveza». Un siglo después *Autoridades* distingue las

acepciones («gracia y agrado en lo que se habla», «vale también gallardía, gentileza y desenvoltura en ejecutar alguna cosa») y específica en cercanía al uso del concepto por Castillo: «se toma asimismo por el chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan». En esta vía se establece la conexión con su posición de gentilhomme de un aristócrata, con todas sus implicaciones, en una amplitud que Lope había desplegado en sus vínculos con Sessa, bien conocidos a través de su correspondencia. Si no incurre de plano en la posición de bufón, el papel del hombre de letras junto al noble mantiene algunos de los componentes de esta función, actualizando, por ejemplo, los rasgos del *vir doctus et facetus* que Castiglione habría postulado como ideal del cortesano. Lejos del modelo del primer Quinientos y las cortes italianas, la facecia o donaire seguía siendo un rasgo apreciado entre las hechuras de los nobles. Cerca del marqués del Villar, Castillo traslada al papel impreso las huellas textuales de lo que bien podía ser su función cortesana y la extensión de la misma que representaba el ambiente académico. Sin embargo, el simple hecho de su fijación escrita y, sobre todo, su multiplicación en la imprenta, con la alteración del marco pragmático, implican una transformación de los «donaire» y de su valor.

En la naturalización de este desplazamiento y la sutura de los conflictos latentes que implica intervienen, en el segundo nivel de la escala paratextual, las palabras y, especialmente, las firmas de Lope de Vega y Tirso de Molina. Como responsables de las aprobaciones, los dos escritores hacían algo más que cumplir un expediente necesario para otorgar la licencia; la «conformidad» lo era realmente (sobre todo en este caso), por cuanto implica un juicio y una explícita carta de aceptación. Firmadas por dos de los referentes literarios máximos de la generación de Castillo y de la precedente, el aval académico salía de los estrechos límites de una reunión privada: la aristocracia de las letras sancionaba públicamente el reconocimiento de la empresa de trasladar los donaires de los salones nobiliarios a los gabinetes de lectura privada.

Finalmente, en el tercer umbral al texto, un conjunto de firmas se suma de manera coral a la sanción académica. Los nombres de los autores de los poemas laudatorios, de don Alonso Mergelina Montejo, de don Fulgencio Osorio y Pinelo, de don Fernando Bermúdez de Caravajal, de Sebastián Francisco de Medrano, del maestro Juan de Villalobos, apenas nos dicen nada en su individualidad (salvo en el caso de Medrano) y posiblemente fuera así para la inmensa mayoría de los compradores del volumen. En una estrategia luego postergada por Castillo, como queda señalado, es el número lo que se convierte en significativo. En su conjunto, junto con los firmantes de las aprobaciones, estos nombres constituyen un parnaso abreviado, donde todavía el noble/mecenas podía seguir ocupando el lugar y el valor de Apolo, como cumbre y clave de una estructura piramidal. Si en momentos posteriores, convertido él mismo en un pequeño Apolo del parnaso de la novelística, Castillo pudo prescindir de estos recursos, la estrategia se impone como necesaria en una obra inicial, y en la modalidad lírica, la de menos nivel y entidad, sobre todo en el marco de la imprenta. En estas circunstancias se impone la necesidad de alguna forma de aval o de padrino, que el poeta busca en la vinculación con el noble y con la academia de Medrano y sus ecos, ya que formalmente se disolvió dos años antes de la aparición de los *Donaire*; su edición, sin embargo, así como la carrera profesional a la que daban comienzo, como quedó

señalado, no está desvinculada del trayecto previo, tanto en la naturaleza de los textos como en el designio con el que se articulan.

En cantidad significativa, algunos de los «donaires» pudieran relacionarse con el marco académico. No necesariamente ha de postularse una referencialidad real; lo pertinente es cómo el modelo pragmático de relaciones académicas impregna el espacio ficcional (o no) de los poemas, conformando un modelo de relaciones en que lo 'literario' se tematiza, sea en el plano de la interlocución, sea en el de la materia, sea en el de ambos. El muestrario de casos es explícito: «A un mal poeta. Epitafio», «Memorial de un poeta para ser admitido por académico», «A la institución de una nueva academia para reparar otra que se había deshecho, norabuena», «A un galán poeta que iba a ver a su dama que estaba ausente y la halló ocupada con otro», «De un poeta no premiado en un certamen», «A don Juan de Espina, deseando ver su casa», «A los poetas que con ajenos versos quieren acreditarse de agudos», «Respuesta a una sátira de un poeta maldiciente que murmuró de la venida de unas damas desde su aldea a la corte», «A un poeta muy flaco y muy viejo, aconsejándole que se muera», «De un amigo a quien convidó el autor para la academia una noche de invierno», «Respuesta a este romance». El último caso, con la realización efectiva de la respuesta y su inclusión en la serie de composiciones impresas, revela (en uno de los primeros casos de esta práctica) una estrategia (difícilmente ajena a una consciencia) de mantener las raíces académicas de una práctica para sostener su despliegue en un espacio tan diferente como el del mercado del impreso.

Un año después, al ofrecer la *Segunda parte* de la compilación lírica, y cuando ya corría una reedición de la primera, Castillo parece liberado de esa necesidad o del compromiso con las raíces académicas o sus compañeros en ellas. Al continuar su discurso poético, el señor real y dedicatario de los textos aparece como único escudo de los mismos. El autor no ha garantizado aún su sustento económico por medio de la imprenta, pero, a tenor de los indicios, sí ha conseguido el reconocimiento suficiente para disfrutar de un estatuto de autonomía. De la condición casi gremial del colectivo académico que arropa de manera muy visible, casi ostentosa, una primera salida editorial, pasamos a una aún más estruendosa desaparición. La situación, que ya había sido objeto de *contrafactum* literario en los preliminares del *Quijote*, no debía de ser ajena a la voluntad del autor, pues unos meses no bastarían para agostar todas las relaciones exhibidas previamente. La presentación del autor al margen de su soporte colectivo implica una imagen de perfiles más nítidos, una figuración en la que late una voluntad de distinción. Sin necesidad de postular tensiones o rivalidades, la retirada de un espacio para la mostración de los iguales neutraliza las posibilidades de competencia y asienta la manifestación de la autoría, del gesto de la rúbrica autorial.

De la sociabilidad horizontal escenificada en la confluencia de poemas laudatorios de la primera entrega, en una polifonía de voces iguales o igualadas, el segundo volumen de los *Donaires* traslada el diálogo implícito a otro ámbito, y lo convierte en explícito. Con ello Castillo intensifica los juegos discursivos que comportan una suerte de metarreferencialidad, al poner en primer plano la propia imagen del escritor. Convertido en personaje o figura de sus propios textos, no sólo como voz lírica, se produce una especie de materialización o personificación de la consciencia autorial, en forma de espejo al que se asoma jocosamente el poeta para allanar el camino en su diálogo con el

lector. Entre el volumen de 1624 y el de 1625 se mantienen, en este ámbito, algunos elementos de continuidad. Tal es el caso, en los dos volúmenes, de los prólogos «Al lector», ambos en tercetos, y dos romances equivalentes, el que comienza «Cuando me parió mi madre» en la primera parte, y el que tiene como inicio «Dícenme, damas curiosas,» en el siguiente volumen. En el primero de ellos, en forma de prosopopeya, Castillo traza una pintura jocosa de su destino como poeta; en el posterior hallamos más bien una prosopografía, también jocosa, ahora a costa de su físico. La atención a su faceta artística queda encomendada en 1625 a unas «canciones», «A la liberalidad de Alejandro en dar a Campaspe, su amiga, a Apeles, que la estaba retratando», justo a continuación del romance; estableciendo un paralelismo, actualiza un *topos* ligado al género de las «defensas de la poesía», en este caso *pro domo sua*, como un eslabón más en su cadena discursiva reclamando el mecenazgo y justificándolo ante el lector, nada menos que con un ejemplo clásico que concierne a uno de los maestros de su arte, pintor por antonomasia.

La imagen de reivindicación se refleja en la contraimagen construida en el discurso jocoso, sobre todo en el segundo de los romances, el que abre, tras el prólogo, el volumen de 1625: «Dícenme, damas, curiosas, / perdidas por novedades, / que deseáis conocer / al autor de los *Donaires*» (vv. 1-4). El eco del romancillo gongorino «Hanme dicho, hermanas,», a cuenta del «Hermana Marica», establece a la vez la clave burlesca y un gesto de imitación convertido en herencia de la *auctoritas* del cordobés. Entre la descripción física, y al hilo del motivo inicial, introduce consideraciones diversas sobre la naturaleza y condición del poeta-escritor, entre la presentación jocosa y la autoafirmación, haciendo de las burlas veras o, al menos, asentando una línea de autorreivindicación. Bajo las bromas, la afirmación de alcance teórico y de asentamiento de una personal posición de campo se plasma en una reticencia irónica, al aludir a la cada vez más extendida costumbre (sobre todo a partir de Lope) de incluir un grabado con el bulto del autor: «Y aunque pudiera en mi libro / dar en estampa mi imagen, / y poner en orla suya / mi nombre y mis navidades, // por no atreverme a imitar / a los poetas magnates, que dan retratos y versos / a las futuras edades, // os presento este trasunto» (vv. 5-13). Tras la inicial referencia al eco de la obra en los lectores y el interés por su persona y figura, los argumentos se suceden y se acumulan, con el eco de la ironía cervantina en el prólogo de las *Ejemplares*, una de las más reconocidas manifestaciones de su conciencia y afirmación autorial. Encontramos la explícita referencia al libro, como obra impresa y en circulación, el uso de los retratos, la diferencia con los poetas cultos y de ostentosa cultura, la percepción de la posteridad y la conciencia de la imagen, semejante al original, pero diferenciada, porque al tiempo que una pintura de su físico el poeta hace ostentación de su arte y de la capacidad de transformarse, de convertirse en imagen. El «trasunto» en el poema afirma la entidad de su creador. Tras el desglose paródico del «Romance primero» de 1624 («Cuando me parió mi madre / un millón tuve de anuncios / de que sería poeta / sin graduarme en lo culto», vv. 1-4), el correspondiente en la segunda parte de los *Donaires* concentra la autorreferencia a la condición de poeta en los primeros versos, pero la magnifica y le da una nueva dimensión al ubicarla en un directo diálogo con los lectores, o de manera más precisa con las lectoras, textualizadas como «damas curiosas» y representadas en esa imagen como el tópico objeto de los ataques de preceptistas y moralistas contra las

lecturas perniciosas de obras de ficción, las mismas que constituirán el grueso de la trayectoria posterior de Castillo.

Dos observaciones finales a modo de conclusión pueden extraerse de estas consideraciones sobre la obra inicial de nuestro autor. De una parte, un argumento adicional acerca de conciencia y premeditación con que da origen a su obra publicada, tardía en su aparición pero a todas luces bastante madurada en su gestación previa, lo que le permite a Castillo salir a la luz pública armado con casi todas las armas del autor, aseguradas por las casi inmediatas reedición del primer volumen de versos y la entrega editorial de la segunda parte. La segunda tiene que ver con la preocupación e interés del escritor por representarse como tal y construir su figura desde los peldaños más bajos de la jerarquía de los géneros. Como queda apuntado, en su producción se perfila con notable nitidez un modelo de carrera literaria, secuenciada en núcleos cronológicos bastante definidos y marcados por el predominio de un género: 1624-1625, con la poesía jocosa; 1625-1631, con las colecciones de novelas cortas; 1628-1633, con ficciones exentas y más extensas; 1635-1639, con los panegíricos reales o históricos; y, al final, 1640-1649, el retorno a los modelos de éxito, incluyendo las ediciones póstumas. Se dibuja así un modelo clásico de carrera ascendente, desarrollado ahora entre el mecenazgo y el mercado, a los que explícitamente atiende, y que se vincula a modelos de éxito comercial, aludido directamente en el «Prólogo de un desapasionado» a las novelas de Zayas:

Hay lectores de gorra, como comilitones de mesa, que se van a las librerías y por no gastar una miseria que vale el precio de un libro, le engullen a toda priesa con los ojos, echándose en los tableros de sus tiendas, pasando por su inteligencia como gatos por brasas, y así es después la censura que dellos hacen [...]. Otros, fiando en la liberalidad y buena condición del librero, le piden prestados los libros que vienen nuevos, y cuando lo han leído, en vez de alabar su obra la vituperan con decir mal del libro. Otros tienen espera que los que compran libros los hayan leído, para pedírselos y leerlos después [...]. Sea, pues (¡oh carísimos Lectores!) este libro ejemplo destos lances, pues por ti merece tanto, para que el estafante no lo sea en el leerle de balde, el gorrero le apetezca por manjar que le cueste su dinero, y finalmente, el estricto degenerate de su miserable y apretada condición y gaste su moneda (p. 164)

En un horizonte de renovación genérica como el reflejado en estas palabras preliminares en una obra ajena (y de una escritora), se dibuja la construcción de un discurso consciente e innovador, que, sin romper con las relaciones clásicas de mecenazgo, apunta hacia el mercado en consolidación, aunque sea en una vía indirecta, como factor de profesionalización. En los otros textos citados del Castillo de sus inicios en ese campo se yergue la figura que sustenta esta profesionalización y los rasgos que la caracterizan. Entre las burlas (autoburlas) de sus romances el lector recibe directamente del autor una imagen física y la confesión de lo ‘vocacional’ como impulso inicial, convertido pronto en la base para un proyecto de escritura inseparablemente unido a la publicación y que se plasma en una cumplida trayectoria en la que se construye un singular discurso de figuración autorial.

Referencias bibliográficas

- ALBERT, Mechthild, «Pragmática y literatura. La retórica de la conversación en el Siglo de Oro: las *Novelas a Marcia Leonarda* a la luz del tratado *Corte en aldea*», *Insula*, 829-830, 2016, pp. 14-16.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón...*, en Zaragoza, por Diego Dormer, 1639.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Escarmientos de amor moralizados...*, Sevilla, Manuel Sande, Impresor y mercader de libros, 1628.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Fiestas del jardín. Que contienen tres comedias y cuatro novelas*, Valencia, Silvestre Esparsa, a costa de Felipe Pincinali, 1634.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1644.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Jornadas alegres*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1626.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- DELAGE, Agnès, «Las vidas particulares bajo el reinado de Felipe IV: ¿un problema de definición genérica?», *Criticón*, 97-98, 2006, pp. 61-74.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castilla Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685): Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, Madrid, Sial Ediciones (Prosa Barroca), 2012, pp. 55-77.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, «De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)», en *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 315-322.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del BRAE, 1963.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Lope de Vega y el novelar: un “género de escritura”», *Bulletin Hispanique*, 102/2, 2000, pp. 411-428.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Novelar a dos luces», *Bulletin Hispanique*, 106/1, 2004, pp. 185-202.
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: Edición, estudio y notas* [Tesis Doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José, «La función del editor en el libro del siglo XVI», *Titivillus. International Journal of Rare Book: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, 1, 2015, pp. 211-226.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1636.
- PRESOTTO, Marco, «Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, 84, 2006, pp. 3-18.

RALLO GRUSS, Asunción, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8, 1989, pp. 161-180.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 16/23, 2015, pp. 1-16.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda* en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, coord. Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 99-114.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2009, 7ª edición (1ª ed. 1983).

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, 4ª ed. (1ª ed. 2000).

*

COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos; ÖZMEN Emre; RUIZ PÉREZ, Pedro. «La figuración autorial de Castillo Solórzano». En *Criticón* (Toulouse), 135, 2019, pp. 5-27.

Resumen: Heredero en gran medida de Lope, profuso frecuentador de la imprenta y cultivador de casi todos los géneros, Castillo Solórzano ofrece un campo propicio para el análisis de las estrategias de autorrepresentación como escritor. Se analizan a partir de la noción de carrera literaria para su secuencia de publicaciones, en las redes de sociabilidad y las posiciones de campo que establece en sus prólogos, y, finalmente, desde sus retratos burlescos en sus tempranos volúmenes de poesía. Se dibuja así un proyecto de escritura y las formas de su afirmación.

Palabras clave: Castillo Solórzano Alonso de, imprenta, sociabilidad, retrato burlesco, autorrepresentación

Résumé : Castillo Solórzano hérite, dans une large mesure, de Lope ; il fréquente assidument les imprimeurs et cultive presque tous les genres littéraires. À ce titre il offre un terrain propice pour une analyse des stratégies d'auto-représentation de l'écrivain. Celles-ci sont analysées, pour ce qui est de la suite de ses publications, à partir de la notion de carrière littéraire ; elles sont étudiées également à travers les réseaux de sociabilité et du positionnement de l'auteur dans le champ littéraire, tel qu'il l'adopte dans ses prologues ; finalement, on les examine à travers les portraits burlesques qu'il trace de lui-même dans ses premières œuvres de poésie. Ainsi est dessiné tout un projet d'écriture, avec les modalités de son affirmation.

Mots clés: Castillo Solórzano Alonso de, imprimerie, sociabilité, portrait burlesque, auto-représentation

Summary: Heir to a great extent to Lope, regular attender of the printing press and cultivator of almost all genres, Castillo Solórzano offers a propitious field for the analysis of self-representation strategies. These strategies are analyzed considering his publication sequence (from the notion of literary career), his sociability network, the field positions that he establishes in his prologues and, finally, his burlesque portraits published in his early volumes of poetry. Thus, this analysis permits to reveal a writing project and its forms of affirmation.

Keywords: Castillo Solórzano Alonso de, printing, sociability, burlesque portrait, self-representation

Los autores:

Carlos M. Collantes Sánchez, Doctor en Lenguas y Culturas por las Universidades de Córdoba y Bordeaux Montaigne, y miembro del Grupo PASO. Actualmente trabaja en la Universidad de Sevilla, en el

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana con un contrato Juan de la Cierva. Es autor de la monografía *Biobibliografía de la poesía bajobarroca cordobesa (1650-1750)* con la que ganó el Premio de investigación bibliográfica «Bartolomé José Gallardo» en 2016. Participa en el proyecto de investigación *Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna: Procesos de Mediación (FFI2014-54367-C2-2-R)*, en el que desarrolla las líneas de investigación de la Bibliografía y la Sociabilidad literaria.
collantes.c@gmail.com

Emre Özmen es doctora por la Universidad de Ankara (2016), con una tesis sobre la picaresca femenina. Trabaja en la actualidad en la Universidad de Córdoba, como investigadora en la Red de Excelencia *Voces y silencios: discursos culturales en la Edad Moderna*, y en su marco está completando una tesis sobre María de Zayas y su posición en el campo literario del momento. Además de traducciones al turco de obras españolas y textos para la enseñanza del español, ha publicado trabajos sobre escritura y educación femeninas en la España áurea en revistas como *Criticón*, *Esferas literarias* y *Studi Ispanici*, así como reseñas en *Anales Cervantinos*, *Rivista di filologia e letterature ispaniche* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ha coordinado el monográfico *El autor en la modernidad* en la revista *Theory Now*.
emreozmenizmir@gmail.com

Pedro Ruiz Pérez es catedrático de Literatura española en la Universidad de Córdoba, profesor visitante en Sorbonne Nouvelle, Toulouse, Bordeaux, Napoli y Venezia. Ha sido vicepresidente de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) y pertenece en la actualidad a su Junta Directiva. Miembro del Grupo PASO desde su fundación, dirige en la actualidad el proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* del Plan Estatal de I+D+I. Ha editado textos de Fernán Pérez de Oliva, Boscán, Espinosa, el Duque de Rivas, Javier Egea y Luis Riaza. Entre sus monografías se incluyen *El espacio de la escritura* (Peter Lang, 1996), *Libros y lecturas de un poeta humanista* (University of Córdoba, 1997), *Manual de estudios literarios de los siglos de oro* (Castalia, 2003), *La distinción cervantina* (CEC, 2006), *La rúbrica del poeta* (Universidad de Valladolid, 2009) y el volumen dedicado al siglo XVII en *Historia de la literatura* dirigida por José Carlos Mainer, *El siglo del arte nuevo* (Crítica, 2010).
fe1rupep@uco.es