



Narrador, autor y personaje:
facetas de la autorrepresentación literaria
en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo

Carlos M. Gutiérrez

University of Cincinnati

En las siguientes líneas me gustaría hacer una cala en algunas facetas de la autorrepresentación literaria en el primer campo literario español. Dicho campo, como he propuesto en otro lugar (*La espada...*), surge entre 1598 y 1615. En esas fechas se contienen hechos literarios, sociales y políticos que posibilitan y, al tiempo, ponen de manifiesto la existencia de ese campo. Entre los hechos literarios, cabe destacar la aparición de géneros y subgéneros literarios como la picaresca (*Guzmán, Buscón, Pícaro Justina*), la propia novela (Cervantes) o las jácaras; la renovación del teatro que trae la comedia nueva y la tensión moral, estética y creativa que Góngora aplica sobre la poesía en las *Soledades* o el *Polifemo*. Con respecto a los rasgos sociales y políticos hay que señalar su ligazón: con el ascenso al trono de Felipe III aparece una cultura urbana de corte que no había existido con los Austrias mayores. Esa cultura de corte ejerció un "efecto-llamada" sobre docenas de hombres de letras que se arracimaron en el espacio material y simbólico de las corte vallisoletana y madrileña. A su vez, esta concentración de escritores dio lugar a lo que he llamado [1] "interautorialidad": la interacción social, intrahistórica y textual de un grupo de escritores en torno a prácticas e instituciones sociales y literarias. En este Parnaso mitad simbólico, mitad tangible y urbano convivían también tres modelos de recepción y producción literarias: una escritura orientada hacia el clientelismo y el mecenazgo, otra orientada hacia el entretenimiento y ligada directamente al mercado editorial y, finalmente, una tercera cuyo norte era la distinción y cuyo objetivo último era incrementar el estatus simbólico de su autor en la jerarquía interna del campo literario. Estos tres modelos estaban interconectados y a veces se solapaban, aunque todos convergían, de alguna manera, en el campo literario. La autorrepresentación está presente sobre todo en los dos últimos modelos y su presencia suele indicar pugnas internas o bien la defensa o apropiación de un espacio simbólico en la doble jerarquía interna del campo: literatura de élite y literatura masiva. Es, pues, en este contexto histórico donde aparecen los primeros autores españoles. En el siglo anterior, con la posible excepción de fray Antonio de Guevara [2], había escritores pero no autores; había literatura pero no, propiamente, campo literario sino un grupo proteico de gente letrada que escribe todo tipo de textos.

En una carta de 1573 de Juan López de Velasco, primer Cronista y Cosmógrafo Oficial de Indias, al humanista Francisco Cervantes de Salazar se lee:

Las personas de letras de esta Corte, sin los que van entrando y saliendo continuamente, son los que Vm. ya conoce: el secretario [Jerónimo de] Çurita; el secretario Antonio Gracián [Dantisco]; el presidente de Flandes Pero Casado...; [Fadrique] Furió Ceriolán, valenciano, lego, también gran lengua latina y dottor *in utroque jure*, un maestro de los príncipes; y un dottor médico que se llama [Francisco] Valle[s], gran filósofo y médico de la cámara del rey; el presidente del Consejo real, obispo de Segovia [=Diego de Covarrubias], y el dottor [Antonio de] Couarrubias, hermano suyo, del Consejo Real, que aunque es en profesión letrado, es de letras muy varias y galán sujeto. [Benito] Arias Montano se está todavía en Flandes, donde ha asistido a la impresión de la Biblia Trilingüe, que se ha impreso en Anvers muy bien (cito por Bustamante 47).

Si algo se destaca de esta relación es, sin duda, la ausencia de lo que hoy consideraríamos propiamente escritores en el núcleo cortesano de la corte filipina. Pocos años más tarde, Cervantes desgranará los nombres de un centenar de ingenios (incluidos algunos de los citados en la misiva recién citada), a lo largo de 111 octavas, en el canto VI de *La Galatea* (1585). Esos doce años que median entre la carta de López de Velasco y el primer listado cervantino (el segundo es el del *Viaje del Parnaso*) marcan una evolución en lo que toca a la percepción social de la actividad literaria. El Cervantes de hacia 1585 ya tiene una clara noción de conjunto,

social, genérica y geográfica (uno de los criterios de cita es agrupar a los ingenios por regiones), de la práctica literaria en un entorno mayoritariamente cortesano. En los quince años siguientes a *La Galatea* se va a acentuar esa percepción social y competitiva de la práctica literaria, que se verá agudizada por la eclosión del mercado literario de entretenimiento. En esa intersección entre la cultura de corte y el mercado literario, allá por los primeros años del reinado de Felipe III, es donde encontramos las hechuras y los rasgos de un auténtico campo literario, el primero de la literatura española.

Cuando Foucault (124-27) hace la ontogénesis de la figura autorial y de la "función-autor" destaca sus aspectos legales y apunta que, históricamente, el autor nace cuando de la naturaleza transgresora de lo escrito pueden derivarse consecuencias penales. En otras palabras: el control penal sobre lo escrito precede a los derechos sobre su propiedad intelectual. El análisis que se pretende en estas líneas, sin embargo, gira en torno a los aspectos socio-interactivos de lo autorial, más que a la ontología histórica de su función.

Hay centenares de escritores en el primer cuarto del XVII pero sólo un puñado de autores. ¿Qué distinguía a un escritor de un autor? Los escritores solían ser nobles o hidalgos que escribían por gusto o por moda, como una actividad lateral y diletante en la que se desestimaban los aspectos económicos y sin la publicación como horizonte inmediato. Si acaso, el ejercicio de la escritura apuntaba al brillo social o a indirectas recompensas simbólicas. El género por excelencia de estos escritores era la poesía, que es el más antieconómico pues raramente se publica. El universo referencial de los escritores es preeminentemente cortesano o académico. El autor, por contra, tenía un mundo referencial mucho más amplio donde se mezclan lo culto y lo popular, se compagina la poesía con géneros más comerciales como la novela y el teatro, y se contempla desde el principio la edición de las obras. Igualmente, el autor suele combinar una creación libérrima con otras obras que le son comisionadas de antemano por alguna institución social (Iglesia, nobleza). Otros rasgos autorrepresentacionales a citar son los rasgos de estilo o estilemas y la presencia discursiva de décticos y pronombres personales que, como señalaba Foucault (127), funcionan de manera diferente en textos autoriales o no autoriales. Con todo, el rasgo más propiamente autorial es, quizá, la intensificación de la voluntad de autorrepresentación misma, nacida del afán distintivo en el marco del campo literario, donde se compite por ocupar o mantener ciertas posiciones.

Como apuntaba Greenblatt (256), en la figura del autor de la temprana modernidad se mezclan sus estrategias autorrepresentacionales con la influencia de instituciones culturales de su entorno pero ¿qué es lo que provoca esa mezcla de voluntad y necesidad autorrepresentacionales? Como veremos, la competitividad emanada del campo literario que acoge a los primeros autores. Esa voluntad implica la existencia de estrategias autorrepresentacionales: de tipo social (el autoennoblecimiento de Lope), icónico-simbólico (retratos y autorretratos, autoinscripción, ejercicio de la violencia simbólica) o propiamente literario (estilemas, deixis, elección de género literario, autoinscripción ficcional). No todas estas estrategias presentan el moldeamiento identitario que sugiere la expresión *self-fashioning* acuñada por Greenblatt. Si pensamos en el cuarteto canónico de la literatura española de la segunda mitad del Siglo de Oro (Cervantes, Lope, Góngora y Quevedo), es en Lope y en Cervantes y, en menor medida en Quevedo, donde aparecen estrategias literarias que buscan convertir los textos en auténticas *performances* que pretenden crear o modificar una percepción referente a su persona. Ejemplos privilegiados de esto son, a mi entender, la portada del *Peregrino* lopesco y los prólogos y el *Viaje del Parnaso* cervantinos.

El peregrino en su patria (Sevilla, 1604) forma parte de una cuidadosa cascada editorial de Lope entre 1598 y 1604 (*Dragontea*, *Arcadia*, *Isidro*, *Peregrino*). Como

apuntaron Maria Grazia Profeti y Elizabeth Wright, Lope pergeñó toda una serie de estrategias autoriales con varios propósitos en mente: convertirse en poeta laureado para ganar presencia en la corte (Wright 14-15) y, a la vez, definir su corpus dramático al descubrir que podía sacar doble provecho de sus comedias publicándolas (Profeti 681). Esa delimitación pública de su corpus dramático la comienza Lope en *El peregrino* listando las 219 comedias escritas hasta entonces. En esta obra también nos encontramos con el que es, quizás, el mayor ejemplo aurisecular de *self-fashioning*: el tan famoso como espurio escudo nobiliario lopesco. El dramaturgo sabía que, sin la pátina nobiliaria, no podía aspirar a las mercedes simbólicas (hábitos, títulos) que sí acabaron obteniendo escritores y autores de origen noble como Quevedo, Juan Antonio de Vera, Antonio de Hurtado de Mendoza, Luis de Ulloa, Góngora o Calderón, por ejemplo, a quienes directa o indirectamente les fueron otorgados hábitos de órdenes militares. Los escritores plebeyos como Lope sólo sólo podían aspirar, en principio, a recompensas materiales y directas (en forma de premios, comisiones de obras, regalos), en función de su éxito popular. Como señala Profeti, "el *status* social del autor forma parte de una estrategia que subraya su colocación en la *élite* intelectual de la capital" (427). Lope era tan consciente de ello que se fabricó un pasado nobiliario que lo emparentaba con Bernardo del Carpio. Desgraciadamente para el Fénix, esas torres [3] estampadas en el espurio escudo del *Peregrino* no le granjearon la distinción social que pretendía y sufrieron estos mordaces embates, atribuidos a Góngora: "Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diecinueve torres de tu escudo / porque, aunque todas son de viento, dudo / que tengas viento para tantas torres" (*Sonetos completos* 261). Así y todo, la portada de la *Jerusalén conquistada* (1609) siguió ostentando el escudo, además de ofrecer un grabado en el que se veía a Lope coronado por el laurel. Este frustrado autoennoblecimiento de Lope nos sugiere que no podemos hacer *tabula rasa* interpretativa de los orígenes sociales de los escritores de la época a la hora de encarar textos, paratextos, estrategias editoriales, elección de ciertos géneros literarios, etcétera. Américo Castro aludía en *Cervantes y los casticismos españoles* a algunas consecuencias literarias de la intercasticidad presente en la sociedad española de la época. A la casta de cada uno cabe añadir aquí el espacio que se ocupa en la jerarquía del campo literario. Lo que cada uno escribía, así como sus estrategias autorrepresentacionales, tenían mucho que ver con quién se era desde un punto de vista social, a qué se aspiraba y qué lugar se ocupaba en un momento determinado en la jerarquía del campo literario. Las estrategias autorrepresentacionales se suelen acomodar a un momento autorial, literario y biográfico dado. Veamos un par de ejemplos.

Al final de su trayectoria literaria, Lope publica las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634). Como es habitual en Lope, esta obra poética contiene, en la "Égloga a Claudio" de *La vega del Parnaso* (696-717), un auténtico curriculum literario del escritor glosado, periodizado y contextualizado por éste en primera persona, además de aportar interesantes comentarios sobre dramaturgia y sobre la impresión de sus obras (vv. 259-534). Un aspecto mucho más novedoso de las *Rimas* es el uso por parte de Lope del heterónimo "Burguillos". Como señala Carreño (30), bajo esta máscara autorial se conjugan "un cúmulo de experiencias lejanas y cercanas...; una conjunción entre invención lírica (*Poiesis*), historia y autobiografía (*Erlebnis*)". Entre las experiencias cercanas, la crítica señala la decepción cortesana de Lope al ser rechazado nuevamente como cronista, en beneficio de Pellicer, presumible saboteador de la candidatura lopesca, y a quien el Fénix ataca en las *Rimas* haciendo máscara instrumental del heterónimo y convirtiendo a Burguillos en un "heterónimo autobiográfico" (Rozas; sin paginación). Este Lope *de senectute* se puede permitir, en la fusión de esas tres instancias (narrador, autor y personaje) de la inscripción literaria posibilitada por Burguillos, dar rienda suelta y pública de su malestar con la corte diciendo cosas que, como recuerda Rozas, el Lope de *La Arcadia*, *El Peregrino* o *El Isidro* no había (ni habría) dicho antes.

Otro ejemplo de evolución de estrategias autoriales lo encontramos en Quevedo. La imagen que proyecta éste hasta 1631, año de publicación de *Juguetes de la niñez*, es mayormente la de un polemista que ejercía la sátira y la burla sobre los dominios social y literario. A partir de entonces, y sobre todo en el periodo comprendido entre 1633 y 1637, don Francisco desarrolló una intensa actividad literaria y editorial. En opinión de Ettinghausen ("Quevedo" 42) es significativo que la mayoría de sus obras más serias, devotas y sesudas se publicaran a partir del *Novus Index* de 1632: el *Rómulo*, ese mismo año; la *Introducción a la vida devota* y *La cuna y la sepultura* en 1634; la *Carta a Luis XIII* y el *Epícteto y Focílides* en 1635 y *De los remedios de cualquier fortuna* en 1638. De esta época son también las redacciones del *Marco Bruto*, hacia 1632, y de la *Virtud militante* (entre 1634 y 1636). Por otra parte, la publicación en 1635 del *Retraído* de Jáuregui y del *Tribunal de la justa venganza*, así como las denuncias de sus escritos, sigue diciendo Ettinghausen (42), también debieron de influir en esa decisión de cambiar su imagen literaria de autor mordaz y hasta tirando a herético por la de moralista devoto y erudito. Atisbos más tempranos de esos intentos de moldear otro tipo de imagen se encuentran en las tempranas cartas a Lipsio o en los escritos de hacia 1609: la dedicatoria a Felipe III de *La España defendida*, la del *Discurso de la vida y tiempo de Phocílides* al duque de Osuna, la traducción del *Anacreón castellano* y la redacción de sus comentarios a las *Lágrimas de Jeremías*.

Como ha señalado Carreira ("Quevedo" 247), en vida de Quevedo sólo se imprimieron unos 90 poemas originales suyos. Según el gongorista (247-249) [4], a partir de 1635, año en que ven la luz el *Focílides* y los 60 capítulos del *Epícteto*, es más fácil que sus coetáneos no consideraran a Quevedo poeta original sino un hábil traductor de textos clásicos. Su fama como poeta es mucho más tardía que la del tratadista grave o la del autor de prosas festivas y la poesía quevediana, dispersa y apenas difundida, tuvo una influencia casi nula entre sus contemporáneos. Testimonios casi estrictamente coetáneos, como el de Gracián (*Criticón* II, 4, 386), demuestran que a Quevedo se le consideró en su tiempo más filósofo moral que poeta y, en todo caso, un poeta más burlesco que "serio". Por supuesto que hay muchísimos testimonios que no presentan a Quevedo como este quiso ser percibido a partir de cierto momento (mitad esforzado humanista, mitad vasallo-consejero avalado por su experiencia política y por el providencialismo cristiano), pero casi todos ellos provienen de elogios emanados del trato familiar o amistoso y muy pocos de testimonios imparciales. Quevedo no pudo, por mucho que pudiera desearlo en algún momento, desprenderse de esa fama de ser "más para reír que aprovechar" y él era plenamente consciente de ello. Hay un romance titulado "Enigma del ojo de atrás", número 796 en la edición de Blecua, donde el escritor juega con las dilogías y los equívocos surgidos de comparar el ano con su trayectoria y percepción públicas. Así, el poema comienza reconociendo que "sobre cierto alboroto / y travesuras, me traí / todo el mundo sobre ojo" (2-4) que alude a sus destierros y polémicas. Continúa luego recordando cómo sus problemas resultaron de "niñerías / y travesuras de mozos, / que un tiempo fueron secretas, / pero ya las saben todos" (5-8) donde es imposible no ver, junto a las dilogías escatológicas ("secretas") la alusión a obras que, como *El Buscón*, nunca reconoció pero todo el mundo le atribuía. Aparecen también el eco de sus sátiras y burlas ("No han sonado bien mis cosas, / aunque han sido risa a otros" [13-14]) y del obligado carácter anónimo de aquellas ("algunas hice a traición: hacerlas me fue forzoso" [15-16]). El romance es, en conjunto, una irónica dialogía con la que Quevedo apela a la complicidad del lector y reconoce explícitamente su reputación, a medio camino entre el autor y el personaje público ya proverbial. El escritor se convierte aquí en personaje humorístico utilizando una temprana pero persistente imagen autorial como autor de burlas.

En otras circunstancias, Quevedo se tomó más en serio el fijar una cierta imagen autorial, en ese caso para la posteridad. Me refiero a la cuidadosa ordenación de su poesía amorosa para la que el autor de los *Sueños* plantea una estrategia editorial

orgánica y diferida (Gutiérrez, "Poesía amorosa"). Con ello, don Francisco busca fijar e inscribir esta no ya en su época sino directamente en la historia literaria. El objetivo de dicha estrategia sería alejar su poesía de la gongorina, referente poético por antonomasia de la primera mitad del XVII, así como servirle de contrapunto fielmente petrarquista a aquella (Navarrete 205-40).

Una estrategia similar en algunos aspectos a la de Quevedo la encontramos en Cervantes. La autorrepresentación autorial cervantina es especialmente patente en sus prólogos y en el *Viaje del Parnaso*, donde se pone de manifiesto que el autor del *Quijote* debió de tener muy presentes las estrategias autorrepresentacionales del Lope de la *Arcadia* en adelante. Resulta difícil, por ejemplo, no hacer comparaciones entre el catálogo dramático lopiano ya referido de el *Peregrino* y el cervantino del *Viaje del Parnaso*. Lo mismo podría decirse en lo que respecta al archiconocido autorretrato textual del prólogo de las *Novelas*: "Éste que véis aquí, de rostro aguileño", lo más significativo es, ironía cervantina mediante, su justificación: la ausencia en la portada de su retrato, "como es uso y costumbre" en otros escritores le ha dejado "en blanco y sin figura", es decir, sin retrato, Cervantes se ve forzado a "valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas" (fol. 8r). La imagen Cervantes es, a diferencia de las de Lope, Góngora o Quevedo, estrictamente textual (prólogo de las *Novelas*). Que se sepa (Eisenberg 487), sólo contamos con un falso retrato de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui. Tan ambigua es la referencia al retrato de Jáuregui en dicho prólogo, hecha en imperfecto de subjuntivo ("el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuriguí, y con esto quedara mi ambición satisfecha"), que no queda claro si el retrato existió efectivamente o es que Cervantes está planteando una hipótesis. De cualquier modo, esta orfandad icónica de Cervantes no hace sino contrastar con el aluvión icónico lopesco (muchas de sus obras incluyen retratos suyos) o con el claro simbolismo de que los retratos arquetípicos de Góngora y Quevedo, caballeros ambos, se deban a Velázquez, el pintor más señero de la corte.

La obra cervantina con más elementos autorrepresentacionales es, sin duda, el *Viaje del Parnaso*. Como señala Gitlitz (194), antes del *Viaje* hay, al menos catorce ejemplos de poesía encomiástica (Juan de la Cueva, Cesare Caporali, Lope en la epístola de *La Jerusalén conquistada*, libro XIX, [1609], donde aparecen 46 poetas, o la propia *Galatea* del mismo Cervantes) pero en ninguno de ellos, salvo en el de Caporali, hay participación activa del poeta-narrador. De hecho, el verdadero trasunto del *Viaje* estriba en la triple inscripción de un Cervantes que se inscribe primero como censor-narrador-catalogador en el poema, arrojándose sutilmente el poder de crítica que tienen los catálogos y antologías (reparemos en que su mención en el poema es el único testimonio que tenemos de la existencia de muchos de los autores citados, lo que desde luego prueba el poder de tan polémico género). En segundo lugar, Cervantes se "construye" como personaje literario, en un juego metaliterario de espejos. Finalmente, y esta es la inscripción más importante y la que lo asemeja al mecanismo de inscripción de la poesía amorosa quevediana, Cervantes se inscribe históricamente como comediógrafo. Por medio de la autoinscripción como personaje-autor teatral tanto en el *Viaje* (IV, 16-21) como en la "Adjunta", un Cervantes historiador se historiza a sí y se inserta en el *continuum* histórico-literario del teatro español y, a la vez, logra difuminar la categorización entre teatro representado (el de Lope) y no representado (buena parte del de Cervantes).

Un caso curioso en lo que respecta a la autorrepresentación autorial es el de Góngora. Como ha señalado Carreira (149), Góngora parodia su actividad literaria a lo largo de toda su obra, de ahí que el *yo* que predomina en el poeta cordobés es el burlesco, autoirrisorio o autoparódico de su oficio poético (141). A dicho género autoparódico corresponden varios romances, como el apicarado "Hanme dicho,

hermanas", de 1587, donde hace un autorretrato físico y alude tanto a su afición poética como a su condición clerical. Nos hallamos ante una deixis pronominal bien diferente a la lopesca o a la cervantina: este *yo* gongorino viene inserto en un género de transmisión generalmente manuscrita, el romance burlesco, y corresponde a un Góngora joven. Este mismo tipo de autoetopeyas burlescas las hallamos también en el joven Quevedo, mientras que las autoetopeyas lopescas y cervantinas tienden a ser más serias o, como poco, a emborronar la frontera entre lo serio y lo burlesco por medio de la ironía, como hará Cervantes. Si bien es cierto que Góngora salió a la palestra pública a defender su poesía (por ejemplo en la "Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron"), nos queda la impresión de que la verdadera autoafirmación autorial gongorina está ligada a sus estilemas poéticos, y al desafío competencial que propone al lector. Góngora, que no publica y que, en puridad, no compite en el campo literario sino que es su referente poético principal, moldea su imagen autorial mediante la exigencia elitista de esos estilemas poéticos y dejándose ver en la corte.

CONCLUSIÓN

En el primer campo literario español se (con)funden a menudo autor, narrador y personaje, esas tres instancias figurativas de la escritura. Tenemos escritores que no son propiamente autores (Alemán, el autor de la *Pícara Justina*, el del *Quijote* de Avellaneda); autores que reniegan públicamente de sus obras (Quevedo con el *Buscón*); heterónimos donde se confunden autor y personaje (Lope); desdoblamientos identitarios, en fin, donde se funden narrador, autor y personaje literario (como Cervantes en sus prólogos o en el *Viaje del Parnaso*). La figura del autor trasciende la apropiación legal en el primer campo literario español y sólo cobra sentido en la existencia de dicho campo. Como conclusión adicional cabe señalar que las estrategias autorrepresentacionales y de moldeamiento de la imagen suelen tener dos horizontes: el sincrónico y el diacrónico. Hay una pulsión autorrepresentacional más inmediata e inmanente, cercana al mercado editorial y que suele ir de la mano con la no pertenencia a la clase nobiliaria. Esta pulsión presenta una fuerte competitividad, como vemos en Lope y Cervantes. Pero, al mismo tiempo, hay un tipo de moldeamiento autorial que tiene un ojo puesto en la historia literaria y en la trascendencia y en donde el origen social del autor deja de ser tan relevante.

Como señala Robert Scholes (26), toda descripción que leemos es, de hecho, una ficción. El mismísimo Lope fue mucho más lejos: "Asioma es asentado que la sustancia (digámoslo así) de la poética es ficción, o fábula...que el ser en prosa o verso es accidente" (cito por Carreño 26). En ese sentido, el que Lope y Cervantes manifiesten una acusada pulsión autorrepresentacional en sus obras implica el deseo de llevar esa representación al terreno de lo ficcional, de la *performance* textual, que es donde existía el margen de maniobra que quizá les faltaba en el orden socio-institucional. Mientras la autoinscripción literaria de Quevedo y Góngora, generalmente puntual y como al desgaire, suele tener rasgos paródicos o burlescos, la de Lope y Cervantes tiende a ser, por contra, más seria y estratégica y suele enmarcar sus obras, ya sea como frontispicio, como prólogo o incluso como *leit motiv* ficcional. Ese construirse ficcional pudo verse influido por su posición social: ni Lope ni Cervantes pertenecían a la nobleza. Ese déficit social es uno de los principales acicates que les empujan a competir literariamente y a editar abiertamente obras de entretenimiento, lo que no ocurre ni en Góngora ni en Quevedo [5] quienes, ya sea por pudor nobiliario, por costumbre o por la naturaleza de sus obras, no lo hicieron.

Obras citadas:

Bustamante, Jesús. "Los círculos intelectuales y las empresas culturales de Felipe II: tiempos, lugares y ritmos del humanismo en la España del siglo XVI." *Élites intelectuales y modelos colectivos: Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*. Ed. Mónica Quijada y Jesús Bustamante. Madrid: CSIC, 2002. 33-58.

Carreño, Antonio. Introducción y edición. *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de Vega. Barcelona: Crítica, 1998.

Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1974.

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Florencio Sevilla. Online. Internet. 10 de julio de 2005. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/46850507989352507754491/p0000002.htm#I_5

Eisenberg, Daniel. "Las atribuciones cervantinas." *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII.2 (1990): 477-492.

Ettinghausen, Henry. "Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?" *Homenaje a Quevedo, Actas de la II Academia Literaria Renacentista*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. 27-44.

Foucault, Michel "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977. 124-27.

Gitlitz, David M. "Cervantes y la poesía encomiástica." *Annali [Istituto Orientale, sezione_romanza]* 14 (1972): 191-218.

Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Ed. de Biruté Ciplijauskaitė. 5ª ed. Madrid: Castalia, 1985.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: U of Chicago P, 1980.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

