

“El otro, el mismo”: los escritores de Cervantes*

Adrián J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Este trabajo se propone ofrecer un acercamiento general a las figuras de los escritores en Cervantes, como un intento de conocer las ideas cervantinas desde otra perspectiva y, así, tratar de trazar la historia de la escritura en su obra. Para ello, primero se presenta una tipología de los escritores-personajes cervantinos, para luego intentar apreciar tendencias, plantear una posible clasificación y examinar el caso de los soldados con algo de detalle.

Palabras clave: Cervantes, escritores, personajes, perfil autorial, campo literario.

Abstract

This work aims to offer a general approach to the figures of writers in Cervantes, as a way to know the cervantine ideas from another perspective, and also try to trace a history of writing in its work. For that, firstly comes a typology of the Cervantes' characters-writers, in order to try to appreciate tendencies, propose a possible classification and examine the soldiers' case with some detail.

Keywords: Cervantes, writers, characters, author profile, literary field.

De entre todas las definiciones a la carta, seguramente se pueda decir —por la tangente— que un escritor es un personaje con mil caras, que conviven en armonía o pelean a brazo partido entre sí: con un toque aventurero inicial, en teoría debe comenzar como un lector vampírico para descubrirse como un artesano del lenguaje o vivir de la inspiración, un genio o un perfeccionista del trabajo, entre otras tantas cosas más (o menos). Luego de dar vueltas sobre el perfil autorial y las ideas literarias de Cervantes (Riley, 1973; Ruiz Pérez, 2006; Sáez, 2019b), así como en torno al reflejo de los usos coetáneos presentes en sus textos (Castillo Gómez, 2001, 2004a, 2004b y 2011) sobre la base de la cultura de la escritura (Bouza Álvarez, 2018) y los gestos creativos marca de

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) dirigido por Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva). Agradezco los comentarios de José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale) y el maestro Pedro Ruiz Pérez.

la casa (Martín Morán, 2009: 121-125; Sáez, 2020), toca pasar a los escritores de Cervantes, esto es, las imágenes cervantinas de la escritura. Nada nuevo, pero acaso la perspectiva panorámica permita proponer una reflexión general, con muchas cuestiones tocadas al vuelo.

Aprovechando el genial envite de Piglia sobre la lectura (*El último lector*, 2005: 24) se pretende trazar una cartografía de los escritores en Cervantes, a la busca de figuraciones del escritor en la obra cervantina. Esto es: una historia imaginaria de la escritura en sus libros, que no una historia de la escritura *tel quel*, porque justamente la visión artística puede decir mucho sobre las ideas cervantinas, ya que la cuestión sobre el escritor en la ficción es una forma de acceder a la construcción de la imagen autorial (*self-fashioning*), los distintos mecanismos del campo literario, las ideas artísticas y las condiciones de escritura, con un doble valor de documento y monumento¹. De este modo, se pretende adoptar una visión general que comienza con un cuadro de los escritores recreados por Cervantes con algunas reflexiones al paso, para seguidamente tratar de apreciar tendencias en esta labor de representación al cuadrado de escritura y escritores, proponer una posible clasificación y rematar con un caso mirado con lupa.

QUIÉN ES QUIÉN: GALERÍA DE ESCRITORES CERVANTINOS

De acuerdo con el gusto de Cervantes por la reflexión artística sobre ideas críticas (Riley, 1973: 294-295), entiendo que cada personaje-escritor cervantino puede tener un valor clave que conviene explorar desde una óptica de conjunto, aunque sea con la dificultad adicional de que Cervantes “no es ninguno de sus personajes y es un poco todos”, como bien advierte Marín Cepeda (2016: 42). Así pues, en lo que sigue se tratará de ver el sentido de estas figuras de la escritura en relación con las ideas cervantinas y su posición en el campo literario del Siglo de Oro.

Este acercamiento tiene mucho que ver con otras dos formas de teoría en acción: la representación de los libros en Cervantes (Herrero, 1982; Jauralde Pou, 1983; Dopico Black, 2005; Alcalá Galán, 2006 y 2009; Gerber, 2014 y 2018a; y 134-145; Sáez, 2019a), que tiene interés porque cada aparición libresca puede funcionar como metáfora (Curtius, 2012: I, 423-489) y “articulaciones de la forma [...] que relacionan los niveles del relato y cumplen en la narración una compleja función constructiva” (Piglia, 2005: 34), al tiempo que las figuras de Cervantes y sus amigos anticipada en la *Información de Argel* (Sáez, 2019c) y desarrollada de mil formas en varios prólogos (los *Quijotes*, las *Novelas ejemplares*, las *Ocho comedias y ocho entremeses* y el *Persiles*) junto al golpe sobre la mesa del *Viaje del Parnaso* con la “Adjunta” son la versión pública tanto de la imagen autorial cervantina como de la evolución de la percepción de sí mismo (Martín Morán, 2009: 51-86).

Después de estos asomos de Cervantes vienen los personajes de ficción que aparecen en los textos en relación directa con el acto de escritura (con obras realizadas, en marcha o en preparación, fotografiados con la pluma en la mano, etc.), pero con dos

¹ Al lado, faltaría por hacer una historia del público cervantino dentro de los textos (Piglia, 2019: 17) para completar a Jauralde Pou (1983: 48-50).

diferencias fundamentales por mucho que se parezcan: el Cervantes paratextual pertenece a un nivel de realidad diferente con funciones y prerrogativas propias y suele presentarse en plena labor de escribir, mientras que los personajes tienden a mostrarse más separados de la escritura, con textos ya compuestos –o al menos iniciados– que como mucho pueden llegar a darse a conocer en voz alta.

Así las cosas, a modo de guía previa conviene aclarar que solo se consideran las imágenes del escritor, padres –o padrastros– de textos que aparecen en la obra cervantina, teniendo en cuenta un deslinde vital entre los escritores cuyas obras se reproducen directamente en el texto y otros escritores de oídas, de los que únicamente se dice que han escrito esto o aquello como si dependieran de la fama. Queda fuera el tercer conjunto de los autores puramente orales, que a modo de juglares viven de la memoria, como los muchos pastores de *La Galatea*: “los tomé tan en la memoria que aun hasta agora no se me han olvidado” (I, 68), “ninguna palabra que Elicio dijo o cantó dejó de ser de ellos oída y aun notada” (II, 99), “te ruego que nos digas la canción de Lauso; que, pues ella es hecha, como dices, a mi propósito y tú la has tomado de memoria...” (IV, 229), etc.

Con esta premisa, se puede saltar a la ficción para proponer una tipología de los escritores cervantinos, que –con algún que otro cruce– comprende diez categorías: 1) escritores en sentido amplio (poetas, dramaturgos, etc.), 2) la variante de los malos poetas, 3) cronistas de todo pelo y traductores, 4) humanistas y eruditos, 5) plumillas y escritores de encargo, 6) secretarios y otros mediadores, 7) estudiantes de poca monta, 8) el trío de soldados, cautivos y arbitristas, 9) críticos y otros agentes literarios y, finalmente, 10) lectores y recitadores al margen. No todos tienen el mismo estatuto y las mismas funciones textuales, ni –repito– son responsables de textos que se presenten en vivo y en directo, pero en la exposición general se irán introduciendo los detalles poco a poco.

1. Al frente están los escritores con todas las de la ley: luego de unos pocos pastores de *La Galatea*, vienen don Quijote (como novelista y poeta un poco por todas partes), Grisóstomo con su poema suicida y otros textos salvados por los pelos del fuego (I, 13), el galeote Ginés de Pasamonte con su vida inacabada (I, 22), el furioso Cardenio y sus billetes y poemas para compensar el “silencio” de “las lenguas” (I, 24), los dos amigos de *El curioso impertinente* con sus sonetos (I, 34), el alférez Pedro de Aguilar y el díptico poético recordado al hilo del relato del capitán cautivo (I, 39-40), el canónigo y su proyecto de novela de caballerías tan inacabado (“tengo escritas más de cien hojas”, I, 48) como sus lecturas (“jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo”, I, 47) y que se ha tomado por un primer boceto del *Persiles*, el “beneficiado de aquel pueblo” que compone los poemas de las bodas de Camacho (II, 20), acaso el cura y el barbero que también parecen tener “sus puntas y collares de poeta” (II, 67), el “mancebo vestido a lo romano” con el poema fúnebre a la casi muerta Altisidora (II,

² Sobre la oralidad como medio de difusión, ver Frenk (2005); y para la memoria en Cervantes, ver Egido (1990, 1991 y 1994). Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

69-70) y Sansón Carrasco con su “écloga” pastoril y el epitafio de don Quijote (II, 74), junto a los poetas ficcionales de los preliminares (Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula, etc.) y la Academia de Argamasilla (I, 52), además del trío compuesto por Andrés, el paje romancista y “los poetas de la ciudad” que cuentan el “extraño caso” de *La gitanilla* (108), el alférez Campuzano de *El casamiento engañoso* con el texto del *Coloquio de los perros*, el paso de “poeta” a “comediante” del gracioso Madrigal para contar la historia de doña Catalina de Oviedo (*La gran sultana*, vv. 2909-2928), una anónima “recopilación” de las peripecias de los peregrinos del *Persiles* (III, 1) y una escuadra de poetas (del anónimo desagradador de Roma a Feliciano de la Voz (I, 9 y 18; II, 3; IV, 3; y III, 5). También hay un abultado epistolario (billetes, cartas, misivas) con un universo de cuestiones, pero mejor dejarlo para otra ocasión (Sáez, en prensa).

Con todo, en este amplio mosaico sobresalen cuatro personajes: primero, don Quijote por su doble faceta de poeta (de poemas de amor y “glosas” según confiesa a don Diego Miranda, II, 18, pero también su tanto de repentista, Ruiz Pérez, 2006: 149-167) y continuador en ciernes de una novela de caballerías ideal, ya que en el inicio del *Quijote* comenta que, espoleado por la admiración del *Belianís de Grecia*, “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran” (I, 1), que se traducen en lanzarse a la acción directa y convertirse en un “hombre-libro” en feliz expresión de Gerber (2018: 229-230)³; segundo, el bachiller Sansón Carrasco, que parece valer para todo (“como ya todo el mundo sabe, yo soy celeberrimo poeta y a cada paso compondré versos pastoriles, o cortesanos o como más me viniese a cuento”, II, 73); tercero y con luz propia está el alférez Campuzano de *El casamiento engañoso* y su relato perruno, que lo sitúa entre las categorías de autor (por la invención) y copista (por la supuesta fidelidad), con una interesante reflexión sobre la verosimilitud (ver *infra*); por fin, destaca la relación de autoría desconocida sobre las aventuras persilescas, que “les escusaba de contar su historia por menudo” y sirve de base para el lienzo (III, 1).

2. La otra cara de la moneda es el mal poeta con su vuelta crítica y paródica (Sobejano, 2020; Brioso Santos, 2016), que se abre en una amplia galería de variaciones sobre su peor perfil (atuendo ridículo, excentricidad, incapacidad creativa, orgullo desmedido, pobreza, etc.) y configura una suerte de antiparnaso que se extiende desde los dos locuelos del *Coloquio de los perros* (611-616 y 617-618) y la serie de “poetastros” cuervos del *Viaje del Parnaso* a dúo con Pancrancio de Roncesvalles (“Adjunta”) hasta don Lorenzo de Miranda en el *Quijote* (II, 16 y 18), el licenciado Gomecillos de *El retablo de las maravillas* y el impulsivo actor-dramaturgo del *Persiles* (III, 2), y en último término remite a la historieta de Orbaneja, paradigma del mal “pintor o escritor”, que “pintó o escribió lo que saliere” (II, 71), con Avellaneda y el nuevo teatro en el centro de la mirilla.

³ Esta afición escritora es otro rasgo que lo opone a Sancho (Martín Morán, 1997 y 2009: 159-189).

En esta serie la calidad (mala) importa tanto como la cantidad (casi siempre excesiva), pues la serie de modulaciones demuestra la preocupación de Cervantes por la poesía en todas sus facetas. Baste ver el retrato-robot de *El licenciado Vidriera*:

¡Qué es ver a un poeta destos de la primera impresión cuando quiere decir un soneto a otros que le rodean, las salvas que les hace diciendo: “Vuestas mercedes escuchen un sonetillo que anoche a cierta ocasión hice, que, a mi parecer, aunque no vale nada, tiene un no sé qué de bonito”; y en esto tuerce los labios, pone en arco las cejas y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar, y al fin le dice con tono melifluido y alfeñicado! Y si acaso los que le escuchan, de socarrones o de ignorantes, no se le alaban, dice: “O vuestas mercedes no han entendido el soneto, o yo no le he sabido decir, y así, será bien recitarle otra vez y que vuestas mercedes le presten más atención, porque en verdad en verdad que el soneto lo merece”. Y vuelve como primero a recitarle con nuevos ademanes y nuevas pausas. Pues, ¿qué es verlos censurar los unos a los otros? ¿Qué diré del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves? ¿Y qué de los que murmuran de algunos ilustres y excelentes sujetos, donde resplandece la verdadera luz de la poesía; que, tomándola por alivio y entretenimiento de sus muchas y graves ocupaciones, muestran la divinidad de sus ingenios y la alteza de sus conceptos, a despecho y pesar del circunspecto ignorante que juzga de lo que no sabe y aborrece lo que no entiende, y del que quiere que se estime y tenga en precio la necesidad que se sienta debajo de doseles y la ignorancia que se arrima a los sitiales? (284)

3. Dentro de la trama de voces, siguen algunos de los autores-narradores, que en ocasiones se atreven a meter mano en la historia: el caso paradigmático es Cide Hamete, cronista ficticio y autor de la *Historia de don Quijote de la Mancha* (libro manuscrito con ilustraciones) que multiplica sus funciones narrativas (comentarista, crítico despierto que levanta dudas, responsable del orden y selección de los lances, etc.) y se muestra muy orgulloso de su condición de escritor, al punto de que, pese a lamentarse del “trabajo incomportable” de tratar “de un solo sujeto” (II, 44), se defiende frente al “escritor fingido y tordesillesco” y cierra la obra con un parlamento a su pluma y una advertencia poética (“¡Tate, tate, folloncicos...!”), II, 74) como doble candado. Claro está, el telón de fondo son los cronistas y encantadores, que según la tradición caballeresca tienen que dar cuenta de la verdad pura y dura, como ese “sabio” que le falta a don Quijote para que “tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas” y otros que se recuerdan después “para perpetua memoria” (I, 9 y 21).

A su lado están los traductores que –con su parte de *traditori*– tienen su dosis de responsabilidad autorial: así, el traductor morisco no es un “personaje-fantasma” (Maestro, 2001: 114) sino un intermediario capital, que añade comentarios y dudas sobre verosimilitud en algún lance (“dice que le tiene por apócrifo [...] pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo”, II, 5) y hasta se permite suprimir de un plumazo la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán “y otras semejantes menudencias”, porque “no venían bien con el propósito principal de la historia” y se vuelven “frías digresiones” (II, 18), entre otros apuntes⁴.

⁴ Díaz-Migoyo (2019) maneja el neologismo de “escrilectura” para esta serie de intervenciones.

4. A la cola se suman eruditos que, desde el zarpazo al modelo *ex contrario* en el prólogo al primer *Quijote*, adquieren forma en el poeta loco del *Coloquio* con su traducción de la *Poética* de Horacio y otros dos libros jocosos (“lo que dejó de escribir el arzobispo Turpín del rey Artús de Ingalaterra, con otro suplemento de la *Historia del santo brial*”, 618) y sobre todo en el primo humanista con tres proyectos ridículos (*El de las libreas*, *Metamorfóseos o Ovidio español* y el *Suplemento a Polidoro Virgilio*, II, 22 y 24) que tal vez apunten a ingenios y libros con nombres y apellidos (de Juan de la Cueva a Diego Rosel y Fuenllana), pero con los que fundamentalmente se parodia toda una tradición de falsa y pedantesca sabiduría (Montero Reguera, 1996; Gerber, 2018b).

5. En un escalafón igualmente bajo se encuentran los plumillas y los escritores de encargo, que se dedican a surtir de textos (especialmente poemitas) a otros, como los tres personajes (un poeta de gitanos, un paje y Clemente, 30, 39-41, 59-61 y 90-91) que regalan poesías a la gitanilla Preciosa, o, por el contrario, la petición de don Quijote al bachiller Sansón Carrasco de un poema en acróstico (“unos versos que tratasen de la despedida que pensaba hacer de su señora Dulcinea del Toboso, y que advirtiese que en el principio de cada verso había de poner una letra de su nombre, de manera que al fin de los versos, juntando las primeras letras, se leyese ‘Dulcinea del Toboso’”, II, 4), con las dificultades métricas para encajar un nombre de diecisiete letras en una forma castellana.

Misma motivación circunstancial tienen algunos de los poetas precedentes que participan en certámenes (don Lorenzo de Miranda, II, 18), colaboran en bodas (“el beneficiado del pueblo”, II, 20) o burlas (un mayordomo, Altisidora y un mozo de los duques, II, 35, 44, 57 y 69-70), pero sin mancha alguna.

6. En un nivel parejo también hay algún que otro secretario, que cumple una función mediadora fundamental, como el que ayuda a Sancho a forjar sus “Constituciones” durante su gobierno insular (II, 47 y 51) o el “monaguillo” que echa una mano a su mujer para responder cartas (II, 50) porque ninguno sabía leer ni escribir, en sendos casos de delegación de la escritura (“mediación gráfica”, Petrucci, 1986 y 1999: 105-106) que se enfrentan al analfabetismo (Sierra Macarrón, 2001 y 2004). Se trata de mediadores letrados (por otro nombre “alfabetizados delegados”), a los que se intenta sumar el bachiller Sansón Carrasco, pero Teresa Panza lo rechaza porque “le tenía por algo burlón” (II, 50), con lo que su fidelidad y secreto quedan en entredicho.

Son sus primos hermanos los escribanos de las comedias y los entremeses, que se encuentran siempre en ámbito rústico: así, Redondo (*Pedro de Urdemalas*), un anónimo (*El juez de los divorcios*), Pedro Estornudo (*La elección de los alcaldes de Daganzo*) y Pedro Capacho (*El retablo de las maravillas*) representan un cargo típico del gobierno rural de la época, más el timador del *Persiles* (III, 4) que añade una nota crítica muy común en la época. Sin embargo, se mantienen alejados de la escritura, y apenas se ocupan de poner orden en los encuentros de personajes, mostrar algunos alardes de cultura y desempeñar ocasionalmente una labor de corrección lingüística un tanto molesta (Redondo y Capacho) que, por cierto, comparten con don Quijote.

7. De modo parecido, todos los estudiantes cervantinos (Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona*, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa en *La señora Cornelia*, la

pareja sin nombre de *La tía fingida* y los “dos como clérigos o como estudiantes” que se baten en duelo en el *Quijote*, I, 19) son “más amigos del baldeo y rodancho que de Bártulo y Baldo” (*La tía fingida*, 97) y no se interesan apenas por la escritura, con la honrosa excepción del joven don Luis por su condición de “muy gran estudiante y poeta” (*Quijote*, I, 44) y quizá Tomás Rodaja, que destacaba en “letras humana” (*El licenciado Vidriera*, 265 y 267), pero el más brillante es el “estudiante poeta” Lorenzo de Miranda (*Quijote*, II, 18), que ha participado en alguna justa poética y quiere dedicarse en cuerpo y alma a la poesía, si bien su soneto de Píramo y Tisbe solo se conoce oralmente y, así, hay pocos textos estudiantiles en Cervantes⁵.

8. Un caso algo distinto es el soldado, que se preocupa por guardar cuenta de sus servicios en las relaciones de méritos según una interesada disposición que levanta la duda sobre su condición de narrador infidente: a la cabeza de la tropa está el fanfarrón del entremés *La guarda cuidadosa*, que acarrea un “envoltorio de papeles” con unas hiperbólicas “informaciones” de guerra (172), mientras que el capitán Ruy Pérez de Viedma (*Quijote*, I, 39-41) descarta la escritura y refiere *viva voce* el “discurso de su vida” (I, 38), así como el alférez Aguilar es una pequeña variante del poeta soldado (I, 39-40) y el relato de su compadre Campuzano juega con los límites de la ficción, más el soldado que se pasea por el *Persiles* “con unas escribanías sobre el brazo izquierdo y un cartapacio en la mano”:

El libro se ha de llamar *Flor de aforismos peregrinos*, conviene a saber, sentencias sacadas de la misma verdad, en esta forma: cuando en el camino o en otra parte topo alguna persona cuya experiencia muestre ser de ingenio y de prendas, le pido me escriba en este cartapacio algún dicho agudo, si es que le sabe, o alguna sentencia que lo parezca, y de esta manera tengo ajuntados más de trecientos aforismos, todos dignos de saberse y de imprimirse, y no en nombre mío, sino de su mismo autor, que lo firmó de su nombre, después de haberlo dicho. Esta es la limosna que pido, y la que estimaré sobre todo el oro del mundo. (IV, 1)

Cada uno a su manera, las cinco variantes representan la importancia de la *literacy* entre la tropa (Martínez, 2016) y la conciencia orgullosa de los soldados sobre la escritura a mano, por el esfuerzo invertido durante una vida a salto de mata.

Primo hermano del soldadito de papel del Siglo de Oro es el cautivo, que tenía que mostrar sus credenciales de buen comportamiento como Cervantes con la *Información de Argel*, una experiencia en primera persona que recicla en “los recaudos” que Ricaredo llevaba en “una caja de lata” en *La española inglesa* para probar sus palabras y “para que se pueda tener por verdadera mi historia, que tiene tanto de milagrosa como de verdadera” (262). En cambio, otro cautivo como el capitán Pérez de Viedma no porta consigo ningún documento, ni tampoco los falsos cautivos del *Persiles* (III, 10), aunque tratan de valerse de “un pintado lienzo” tomado a otros fingidores como apoyo para su narración.

⁵ Ver Grilli (2001) y Marchant Rivera (2001). Aunque los niños y jóvenes dan fe de una mejor capacidad de aprendizaje, lógicamente no llegan a componer textos: a Isabela “la ensañaron a leer y escribir más que medianamente” (*La española inglesa*, 219) y el pequeño Luis “a la edad de siete años [...] ya sabía leer latín y romance, y escribir formada y muy buena letra” (*La fuerza de la sangre*, 313).

Cerca también se encuentra el arbitrista del *Coloquio* por el fin práctico de la escritura, que sin embargo queda en ridículo por la grafomanía (“he dado a Su Majestad en diferentes tiempos muchos y diferentes arbitrios”) y las ideas disparatadas (“un memorial” con la propuesta de ayuno general, 620-621)⁶. Y otro tanto con una nueva locura de don Quijote en el inicio de la segunda parte: frente a la habitual condición de “imposibles o disparatados” de estos textos, presume que el suyo “ni es imposible ni disparatado, sino el más fácil, el más justo y el más mañero y breve que puede caber en pensamiento de arbitrista antiguo” (II, 1), una idea que se puede entender como un error todavía mayor por la persistencia pese a la conciencia inicial.

9. Se pueden meter asimismo en la cuenta los críticos y otros personajes afines: si el cura, el barbero y Sansón Carrasco lideran la galería de lectores y comentaristas de la novela que deciden tomar parte activa en la trama especialmente en la segunda parte (I, 6 y 32; II, 3 y 47-48, etc.), hay también otros agentes literarios *avant la lettre* que se arremolinan especialmente en torno a Grisóstomo, ya que Ambrosio es el albacea fiel que quiere cumplir con la última voluntad de su amigo y quemar sus papeles, mientras Vivaldo es el lector que rescata la *Canción desesperada* y alguna cosa más (I, 13), en un reflejo novelesco de ciertos avatares de transmisión textual con Virgilio en el recuerdo.

10. Ya un tanto entremetidos, los últimos de la fila son algunos lectores y recitadores, que presentan en voz alta textos poéticos para solaz de un auditorio general: si están excluidos *a priori*, se pueden recuperar porque suelen dar inicio a discusiones de interés metaliterario (como los sonetos del *Persiles*, I, 9 y 18; II, 3 y IV, 3) y pueden llegar a tener una dimensión autorial de primera –o segunda– mano, y hasta hacen las veces de transcritores al pasar textos a limpio (caso de la “Canción a la Virgen de Guadalupe”, III, 5), pero quedan fuera los simples –permítaseme el término– repetidores de obras ajenas.

Al final está la pluma, que, con una aparición sonetil en los preliminares del *Viaje del Parnaso* y el remate en primera persona del segundo *Quijote*, constituye una última figuración para la representación total (autor, obra e imágenes del escritor) con un cierto valor de metonimia y toda la fuerza de la personificación del instrumento principal de la escritura⁷. Si se quiere, es un escritor fantasma que responde –entre la continuidad y la provocación– al cierre abierto con un guiño ariostesco de la primera parte de la novela (“Forse altro canterà con miglior plectro”, I, 52).

Cada categoría tiene su encanto, quiero decir su función: si hay un primer grupo de escritores protagonistas –por decirlo así– que tienen una vida, se presentan con obras en la mano y muchas veces cifran ideas cervantinas, la variante del narrador adquiere un valor estructural en la novela, el mal poeta vale claramente como el revés paródico, seguido muy de cerca del erudito siempre paródico y hay muchos personajes técnicos (en el sentido de Bajtín, 1989: 243-244) que cumplen un papel puntual (plumillas y algún estudiante) o de simple mediación (secretarios y compañía) en un momento del relato.

⁶ Ver Roca Mussons (1995).

⁷ Ver asimismo las ideas de López-Baralt (1999).

Con todos estos elementos Cervantes presenta un completo panorama de las variantes de la escritura en el Siglo de Oro tanto en contextos como en géneros y formatos (poemitas pastoriles, novela picaresca, escritos de guerra, textos de academia, etc.). El valor de documento es de cajón, pero quizá se puedan entrever algunas ideas cervantinas en relación con su *perverso* literario: filias y fobias aparte, destacan los reparos sobre la novela picaresca, la crítica del nuevo humanismo en un momento de cambio, varios dardos contra algunas prácticas del campo literario (y editorial), la importancia de las letras en la milicia (ascenso, compañerismo, etc.) y muchas cosas más, que conviene repasar con algo de calma.

UNO, NESSUNO E CENTOMILA: ORDEN Y CONCIERTO

De entrada, no todos los textos presentan la misma dosis de imágenes del escritor, ni mucho menos. Pese a la cascada de poemas y alguna que otra carta, en *La Galatea* hay poca cosa: un poema con deseos suicidas de Artidoro escrito sobre “un cortecido álamo blanco” (II, 86) según una tradición muy añeja (Devoto, 1988), el recuerdo de los “escritos” de Tirsi, (II, 101 y 103, con dos citas de poemas y todo), Damón (II, 140) y Lauso (V, 280), un “papel” de Mireno con un poema-carta (III, 165-169) y un poema de Galercio que se tiene que secar al sol para poderse leer después de su intento de ahogarse en el río (VI, 421 y 426-429). En general, la poesía pastoril es cantada y vive en la oralidad, sin pasar al manuscrito salvo en contadas excepciones y ninguna referencia a la stampa. Destaca el trío de amigos (Tirsi, Damón y Lauso), que se vale de la máscara bucólica (tras la que asoman Figueroa, Laínez y Cervantes) para revelar una preocupación por la fama que casa bien en el contexto de regreso del cautiverio, con Cervantes tratando de iniciar —o reiniciar— su carrera literaria. Y es que se puede ver una relación entre la representación de figuras de la escritura y el lugar cervantino en el campo letrado, con una transformación tanto en la conciencia como en las estrategias autoriales.

Justamente, con la experiencia que da el paso del tiempo y liberado de las ataduras pastoriles, el mundillo de las letras del *Quijote* es infinitamente más rico: claro que hay mucho poeta (caballeros, pastores y más), pero asimismo cronistas (con Cide Hamete al frente), algún erudito (el primo humanista), oficiales de la pluma (en torno al gobierno insular) y proyectos de novelistas (de los intentos de Pasamonte y Sansón Carrasco al fallido de don Quijote). Y con algún cambio entre uno y otro, porque la revolucionaria dimensión metanovelística hace que se añadan críticos y lectores que disertan sobre un libro imaginario (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, una novela de caballerías ficticia, inexistente y parcial que no se corresponde con la segunda parte) (Blanco, 2016: 64-73) al tiempo que se reducen las figuraciones de escritores y la primacía del manuscrito cede espacio al libro impreso en el segundo (Burgos Acosta, 2018).

Entre medias, las *Novelas ejemplares* se abren y cierran con dos envites de los buenos: *La gitanilla* como relato de poetas y la enigmática dupla de *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, pero salvo el texto “cautivo” y la copia de la narración de *La española inglesa*, el resto (*El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso*

extremeño, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*) quedan fuera de juego. Luego de este pequeño paréntesis y del teatro, Cervantes dispara dos poderosas andanadas en el *Viaje del Parnaso* y el segundo *Quijote*, que se definen respectivamente por la representación autorial en primera persona en un marco bélico y la aparición estelar de Avellaneda, que acaba literalmente destruido. Finalmente, en el *Persiles* se pierde variedad pero se añade la clave de la traducción como filtro necesario en la acción para varios de los poemas (los sonetos de Sousa Coitiño, Rutilio y Policarpa, I, 9 y 18; II, 3), así como la autoría colectiva en la “recopilación” de las aventuras (III, 1) y la *Flor de aforismos peregrinos* (IV, 1)⁸.

Con una perspectiva cronológica se muestra una inicial tendencia creciente desde los chispazos iniciales de *La Galatea* hasta la explosión del *Quijote*, algunas de las *Novelas ejemplares* y el *Viaje del Parnaso*, que luego pierde fuelle en el *Persiles* y con el teatro (comedias, tragedias y entremeses) algo al margen. Y casi lo mismo vale para la variedad de figuraciones de la escritura y los géneros implicados: en la novela galateica solo hay poetas poco amigos de la pluma, mientras que en el primer *Quijote* se multiplican en cadena las imágenes desde el Cervantes enmascarado hasta el capitán cautivo, *La gitamilla* parece mirar a *La Galatea* para añadir un cierto gusto papelerero a sus poetas, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* giran en torno al manuscrito problemático de un soldado enfermo, el *Viaje del Parnaso* es un mundo poético en miniatura y el segundo *Quijote* gana en críticos y lectores lo que pierde en figuraciones del escritor, con la novedad de la escritura en colaboración y la traducción en la coda del *Persiles*.

Si bien se mira, hay más escritores de papel en Cervantes durante su década prodigiosa delimitada por los dos *Quijotes*, tal vez como un gesto de reivindicación autorial de su lugar en el panorama coetáneo. Esta estrategia va de la mano de la nueva representación del orgullo autorial en las dedicatorias y los prólogos cervantinos desde el primer *Quijote* (por la treta del amigo) y las *Novelas ejemplares* (por la confiada reivindicación del valor de la obra y el distanciamiento del mecenas) (Martín Morán, 2009: 51-69). En la misma dirección apunta el dominio absoluto de la poesía, que puede explicarse porque –junto a su poco de *vendetta*– era una de las pasiones más fuertes de Cervantes, desde luego, pero también porque los poemas se prestan mejor que nada a la inserción en otros textos.

CERVANTES Y YO: VARIANTES DEL ESCRITOR

Volviendo a la precedente lista de escritores, todavía se le puede sacar partido tratando de establecer ciertos deslindes. Y, ya que no se puede echar mano a la teoría de los escritores delgados y gordos (*magri e grassi*) de Lampedusa (en Orlando, 1996: 45-46) porque a fin de cuentas son todos textos de Cervantes sin cambios al modo de Pessoa, conviene comenzar por una distinción del campo literario, para luego considerar otros criterios (rendimiento, reescritura, etc.) y la visión polémica de la poesía, centro de la diana crítica cervantina.

⁸ Y recuérdese que todo el libro es una traducción, según se revela ya bien avanzada la novela (II, 1).

Sin embargo, antes de nada está la cuestión de la identidad: el honor del nombre propio es mayoritario como un derecho –y casi un deber– en el momento, pero salta de tanto en tanto la anonimidad de ciertos personajes, que por norma general solo adoptan una mínima función arquetípica, sin más papel ocasional que la conexión con el camuflaje de ciertos géneros (el poeta que responde a un poema satírico) y la tradición oral (el soldado recopilador), siendo especialmente frecuentes en el plural *Persiles* (Martín Morán, 2019). En este sentido, los golpes son constantes en el segundo *Quijote* contra el mentiroso Avellaneda, al que se contraponen el juego de los falsos anónimos de Cervantes con “El curioso impertinente” y otros papeles anejos de la venta (*Quijote*, I, 33-35), más las dudas sobre el entremés de *La entretenida* y el coloquio “cautivo” de *Los baños de Argel* que se atribuye a Lope de Rueda (vv. 2085-2088), que tienen otras implicaciones.

Si bien con algunos límites difusos, en el Siglo de Oro se puede establecer rápidamente la diferencia entre letrados, *amateurs* (caballeros y nobles), humanistas, polígrafos y “profesionales”, con una progresiva tendencia hacia una estrategia del éxito (material) sobre la clásica idea de fama (Ruiz Pérez, 2003: 149-165, 2009 y 2012; Jiménez Belmonte, 2007; García-Reidy, 2013). En verdad, al menos para el caso cervantino se puede reducir a tres tipos de escritura, relacionados tanto con el perfil social como con la actitud adoptada: 1) la dedicación erudita como un *modus vivendi* inicialmente marcado por el afán didáctico y progresivamente escorado hacia la ficción; 2) la práctica *amateur*, que constituye un quehacer ocasional para el buen ocio fuertemente relacionado con la nobleza y radicalmente alejado de la imprenta; y 3) la incipiente aspiración profesional que sigue las nuevas reglas del mercado.

Tanto por prestigio como por su lugar en el campo literario, Cervantes apuesta decididamente por el modelo diletante, que considera una marca de distinción –en el sentido de Bourdieu (1979)–, tal como se dice a las claras en los dos parlamentos metapoéticos hermanos de *La gitánilla* y el segundo *Quijote*, que valen como la versión breve y la glosa detallada de una misma idea (Ruiz Pérez, 2006: 63-64; y Sáez, 2019a)⁹:

Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican. (60)

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en

⁹ En otro tono, la pareja se completa con las “Privilegios, ordenanzas y advertencias” de Apolo en la “Adjunta al Parnaso” (405-408).

ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. (II, 16)

Por eso, Cervantes no saca a la luz ninguna obra cien por cien poética (el *Viaje del Parnaso* es otra cosa), pero tampoco adopta una actitud radical cuando al mismo tiempo trata de buscar una salida para sus comedias incluso con una finta novedosa y se esfuerza por recuperar la autoridad perdida por el ataque de Avellaneda, de modo que esta explicación metafórica se puede tener por un patrón ideal que, además, se maneja según sus intereses.

Y en buena lógica con esta defensa del ejercicio aficionado –y puro– de la poesía (lejos de la difusión desvergonzada y de toda forma de subordinación), los personajes-escritores cervantinos se presentan como *amateurs* de las letras: los dos caballeros Miranda (padre e hijo) por el lado noble, Sansón Carrasco por los clérigos, los alféreces Aguilar y Campuzano dentro de la milicia y otros tantos más que permanecen fieles al manuscrito, frente a quienes los amantes de la imprenta que se mueven por interés se ponen en la picota, como el primo humanista que presume de hacer “libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes” (II, 22) y el pirata de Avellaneda, que se conoce y destruye directamente en forma de libro (Sáez, 2019a) y hasta en el proceso de nacimiento doblemente bastardo (continuación y edición falsos) en un taller catalán.

En esta valoración también entra en juego la actitud de los escritores según entiendan la literatura como fin o como medio: echando mano de la distinción de Barthes (1964), Cervantes prefiere al escritor con todas las letras (*écrivain*) que actúa por puro placer frente al escribidor (*écrivain*, ‘escribiente’, que no escribano en sentido moderno) que se mueve por compromiso e interés, con el caso intermedio de los soldados como una mezcla de elementos sobre el que volveré más adelante¹⁰. De aquí la defensa del ideal modelo diletante, la insistencia en los límites de la opción profesional y los lanzazos a ciertas prácticas del campo literario (justas amañadas, paratextos peloteros, etc.).

En otro orden de cosas, hay casos extremos: desde un cierto *Vielschreiber* (el poeta loco del *Coloquio* y el primo humanista) y otros escritores compulsivos (los locos del hospital del *Coloquio*) hasta algún Bartleby –y compañía– que prefiere no escribir y suele mencionarse sin más (como los poetas gitanescos y el propio Alonso Quijano que prefiere saltar a la acción), con el grado intermedio e imperfecto de los escritores de obras en marcha (o abandonadas) que conectan con la melancólica estampa del escritor en crisis del prólogo del primer *Quijote*. Y, frente a la locura, quizá la escritura sea una opción cuerda, en la que el personaje demuestra –en acto o en potencia– su buen sentido, de forma pareja a sus dotes oratorias. De hecho, una serie de obras inacabadas se suman a la serie de textos fantasma, sean evocados (la “écloga” de Sansón Carrasco, II, 74), indescifrables (parte del librito de memoria de Cardenio, la caja de plomo y otros poemas de los académicos de Argamasilla, I, 52), perdidos (quemados de Grisóstomo y parte de los grabados en las cortezas de los árboles por don Quijote durante la penitencia

¹⁰ Con otro sentido, Barthes (1964 [1960]) establece la categoría intermedia del *écrivain-écrivain*.

de Sierra Morena, I, 13 y 26) o proyectados (los “versos pastoriles, o cortesanos, o como más me viniere a cuento” que imaginan para el retiro arcádico, II, 73)¹¹: además de la casuística de avatares del texto, parece situarse en el centro la dificultad del cierre de la obra (Riley, 1989) y algunas cuestiones genéricas sobre los artificios de la novela pastoril (con las continuas promesas de continuación como esperanza para mejorar la propuesta inconclusa de *La Galatea*, según el juicio del escrutinio, I, 6), los problemas esenciales de todo texto autobiográfico en torno al caso de Ginés de Pasamonte y el proyecto abandonado del canónigo de Toledo. Si bien a otro caso, ya pedía Cide Hamete “se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44).

Para rizar el rizo está *La gran sultana*, donde el anuncio final del gracioso Madrigal convierte la comedia en el resultado de su proyecto de escritura, tanto como un ejemplo sobresaliente de metateatro:

Ven, que muero
por verme ya en Madrid hacer corrillos
de gente que pregunte: “¿Cómo es esto?
Diga, señor cautivo, por su vida,
¿es verdad que se llama la Sultana
que hoy reina en la Turquía Catalina,
y que es cristiana y tiene don y todo,
y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?”.
¡Oh, qué de cosas les diré! Y aun pienso,
pues tengo ya el camino medio andado,
siendo poeta, hacerme comediante
y componer la historia de esta niña
sin discrepar de la verdad un punto,
representado el mismo personaje
allá que hago aquí. (vv. 2909-2923)

También hay un par de ejemplos de “autor-legión” (como decía Menéndez Pidal, 1957: 40, para el romancero) en el *Persiles*, en perfecta sintonía con el carácter coral de las aventuras: la “recopilación” de las peripecias de los peregrinos que está en la base del lienzo de Lisboa en “un ejercicio invertido de écfrasis” (Egido, 1990: 634) que refuerza las relaciones de la escritura con la pintura, más el proyecto colectivo de la *Flor de aforismos peregrinos* que un soldado curioso va recopilando de aquí y de allá durante el camino (Egido, 2018: 31), representación ideal de la conformación de la tradición oral. Se podría ir más lejos con las ausencias: no hay reyes ni nobles que se dediquen a las letras, los religiosos que esconden sus obrillas (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 232-270), etc., etc.

Solo añadido una distinción más otra vez desde la poesía, porque en la aparente oposición maniquea entre poetas buenos (cisnes) y malos (cuervos) del *Viaje del Parnaso*

¹¹ Al respecto, González Echevarría (2019: 45) entiende que se refiere a la dificultad teórica de “concebir una narrativa finita” en un universo que se sabe infinito con los nuevos avances científicos y añade a la lista la truncada obra de Grisóstomo y el conjunto de poemas de Cardenio, aunque responden a otros parámetros.

se camuflan varias diferencias: españoles cara a algún forastero, castellanos frente a andaluces, nueve poetas laureados sobre el resto, académicos, mecenas, poetas vergonzantes desde distintos ángulos y relaciones, y Cervantes al margen de todos dentro de una verdadera guerra de papel que arranca de la poesía para ir mucho más lejos (Ruiz Pérez, 2006: 37-57 y 87-106, 2018a y 2018b). El marco bélico refuerza la autopresentación cervantina en solitario y remite al omnipresente recuerdo de Lepanto, pero es igualmente una opción de la carta de estrategias escriturales. Por eso, después de desplegar todo este panorama paso a comentar el caso militar con algo más de detalle.

SOLDADITOS DE PAPEL

Desde esta perspectiva la escuadra cervantina tiene de todo: del soldado en adelante, se cuentan la relación oral del capitán cautivo, un documento puro y duro con el fanfarrón entremesil, el díptico de poemas bélicos del alférez Aguilar recordados por dos compañeros de armas, la novelita de Campuzano con ropajes de minitranscripción y la recopilación colectiva, en una suerte de repertorio de papeles guerreros¹². Todos tienen en común al menos una cosa: la distancia y la falta de confianza frente a la máquina burocrática, ya que los relatos soldadescos de Cervantes parecen responder a la norma al uso mediante variantes que van de una sorprendente condición exclusivamente oral (capitán cautivo) o su directa ausencia (Campuzano), que se abre a la ficción de entretenimiento (el mismo), a la poesía de trinchera (Aguilar) y otras formas (el anónimo compilador), frente a un caso de ridícula degradación (la guarda cuidadosa) a juego con un uso mendaz de documentos del cautiverio (los farsantes persilescos).

Dejando de lado de los poemas bélicos que son un puro recuerdo de terceros, sobresalen el capitán Pérez de Viedma y el alférez Campuzano tanto en grado como en papel. En cierto sentido son las dos caras de una misma moneda: desde la común carrera de las armas, se diferencian por *curriculum* bélico (norte de Europa e Italia para el uno, solo un poco de Flandes para el otro) con sus fortunas y adversidades (cautiverio, enfermedad pecaminosa), así como por talante (un oficial modélico frente a un pícaro burlador). Con todo, especialmente representan polos opuestos en su actitud frente a la escritura, con el rechazo categórico del capitán Pérez de Viedma —que descarta hasta escribir cartas a su familia— y la elección del testimonio oral para el relato de sus servicios, frente al gusto fabulador de Campuzano, que primero sustituye toda relación militar por una aventura galante y luego juega peligrosamente con los límites de la ficción en el *Coloquio*: si trata de presentarlo como la transcripción de un hecho verídico (tomado “de coro” y escrito sin “colores retóricas para adornarlo, ni qué añadir ni quitar para hacerle gustoso”, 537) junto a otras estrategias (la conexión con la fábula clásica, la metamorfosis mágica y la verosimilitud cristiana, etc.), las dudas rodean al relato de un narrador infidente por muchas razones (desvaríos de convaleciente, dudosa moralidad, etc.)¹³. En pocas palabras: el capitán cautivo es un soldado que da testimonio de su vida en primera persona sin ninguna mediación, mientras que, en cambio, el alférez engañoso

¹² Sobre las modalidades de los textos de soldados, ver la tipología de Sáez (2018).

¹³ Para los detalles de estas cuestiones, ver Sáez (2010, 2011, 2014 y 2016b).

es un ejemplo perfecto de escritor que desplaza el interés desde su vida hacia el “artificio” e “invención” de su texto, tal y como aprecia el licenciado Peralta al terminar su lectura y zanjar toda discusión: “y basta” como recreo de los “ojos [...] del entendimiento” (623).

Así las cosas, Cervantes parece tener muy presente en todo momento el modelo del soldado que también escribe, lo que es, sí, una forma de escritura *amateur*, pero al mismo tiempo posee el prestigio de las armas y las letras: otra razón más para la constante reivindicación de Cervantes a la vez como soldado de la batalla de Lepanto y como ingenio de obra abierta.

LA PLUMA: FINAL

Parecía poca cosa cuando su hermana Andrea definía a Cervantes como “un hombre que escribe e trata negocios e que por su buena habilidad tiene amigos” (testimonio del proceso Ezpeleta, 30 de junio de 1605, en Sliwa, 2005: 1047), pero daba en el clavo: la escritura encabeza la enumeración, pero por desgracia alternaba con otras ocupaciones, de modo que la práctica escrituraria de Cervantes se asemeja al modelo diletante, con mucho de itinerancia, reescritura y saltos de por medio. Si bien se mira, son todos rasgos por los que se puede poner muy cerca de la dinámica soldadesca, aunque seguramente él preferiría ser comparado con el caballero, como le ocurrió para bien y para mal durante el cautiverio argelino.

Además de un obvio conocimiento total de los elementos en danza, la mirada panorámica a las figuras cervantinas de la escritura permite ver un protagonismo de los escritores ficcionales frente a otras opciones (historiadores, mundo editorial, etc.) que se concentran especialmente entre los dos *Quijotes* en significativa coincidencia con el asalto decisivo de Cervantes al parnaso porque –entre otras cosas– se puede conectar con la alta valoración de la *inventio*, como ya dice en el *Viaje del Parnaso*: “Yo soy aquel que en la invención excede /a muchos y al que falta en esta parte, /es fuerza que su fama falta quede” (IV, vv. 28-30). En este sentido, los personajes-escritores diletantes parecen presentarse como la opción más digna del campo literario a modo de una suerte de ideal frente a ciertos vicios que, en último término, se puede comparar las más de las veces con el perfil cervantino. En el centro de estas discusiones se sitúan tanto la poesía (a partir de la camarilla de poetas distribuidos un poco por todas partes) como el soldado y su estrategia autorial, con un alcance mucho más allá de lo que podría parecer. Es otra forma de presentar y defender las ideas cervantinas: no con máscaras autoriales, sino con variaciones de una misma familia de personajes que completan otra galería de gestos del ingenio *at work*. De ahí el guiño a Borges con el que abría y cierro: por mucho que Cervantes juegue a diferenciar entre autor (proyecto) y escritor (la persona), en verdad se trata siempre del otro, el mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2006): “El mundo de los objetos en *Don Quijote*: espejos, libros y espacios de la poética cervantina”, en Close, Anthony (ed.): *Edad de Oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la AISO (Cambridge, 18-22 de julio de 2005)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 91-96.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009): “El libro como objeto en el *Quijote*”, en Cacho Casal, Rodrigo (ed.): *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 23-41.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989 [1975]): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1964 [1960]): “Écrivains et écrivants”, en Barthes, Roland: *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp. 147-154.
- BLANCO, Mercedes (2016): “De cómo los libros cambian el mundo: el *Quijote* de 1605”, *Criticón*, 127, pp. 57-75.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Éditions de Minuit.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (2018 [1997]): *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid: Akal.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2016): “Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*”, en Gómez Canseco, Luis; Heredia Mantis, María: *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 11-32.
- BURGOS ACOSTA, Celia Mabel (2018): “De enigmas y vacíos: los textos y sus autores”, en Cuevas Cervera, Francisco; Beauchamps, Mariana; Moraes, Valeria; da Costa Vieira, María Augusta; Zitelli, Karina F. (coords.): “*La pluma es lengua del alma*”: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo, 29 de junio a 3 de julio de 2015)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 253-263.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2001): “La escritura representada: imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes”, en Bernat Vistarini, Antonio Pablo (ed.): *Volver a Cervantes: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, vol. 1, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 311-325.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2004a): “‘Aunque sean los papeles rotos de las calles’: cultura escrita y sociedad en el *Quijote*”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 67-76.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2004b): “Hojas embetunadas y libros en papel: escritura y memoria personal en la España moderna”, *Horizontes antropológicos*, 10.22, pp. 37-65.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2011): “Espejos de tinta: nuevas aproximaciones a los usos del escrito en Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 43, pp. 53-90 [también en Fernández Rodríguez, Daniel (ed.) (2014): *Los textos de Cervantes*, Madrid/Valladolid: CEEC/Universidad de Valladolid, pp. 183-219].
- CERVANTES, Miguel de (2013): *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid: RAE.
- CERVANTES, Miguel de (2014): *La Galatea*, ed. Juan Montero; Flavia Gherardi; Francisco J. Escobar Borrego, Madrid: RAE.

- CERVANTES, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. Francisco Rico, Madrid: RAE, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de (2016a): *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2016b): *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid: RAE, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de (2018a): *La tía fingida*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2018b): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Ignacio García Aguilar, Laura Fernández y Carlos Romero Muñoz, estudio Isabel Lozano-Renieblas, Madrid: RAE.
- CERVANTES, Miguel de (2019) *Información de Argel*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2020): *Entremeses*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra.
- CURTIUS, Ernst R. (2012 [1948]): *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 2 vols.
- DEVOTO, Daniel (1988): “Las letras en el árbol (de Teócrito a Nicolás Olivari)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36.2, pp. 787-852.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (2019): “La escriptura del *Quijote*”, en Martínez Mata, Emilio; Carvajal Pedraza, P. J. (eds.): *Recepción e interpretación del Quijote*, Madrid: Visor Libros, pp. 17-29.
- DOPICO Black, Georgina (2005): “Canons Afire: Libraries, Books, and Bodies in *Don Quixote’s* Spain”, en González Echevarría, Roberto (ed.): *Cervantes’ Don Quixote: A Casebook*, New York: Oxford University Press, pp. 95-124.
- EGIDO, Aurora (1990): “La memoria y el arte narrativo de *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, pp. 621-641.
- EGIDO, Aurora (1991): “La memoria y el *Quijote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1, pp. 3-44.
- EGIDO, Aurora (1994): “La memoria ejemplar y *El Coloquio de los perros*”, en Reichenberger, Kurt (ed.): *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, vol. 2, Kassel: Reichenberger, pp. 465-481.
- EGIDO, Aurora (2018): *Por el gusto de leer a Cervantes*, Málaga: Fundación José Manuel Lara.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, México: FCE.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2013): *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- GERBER, Clea (2014): “Partos de la imaginación: autores y textos en el *Quijote* de 1605”, en Martínez Mata, Emilio; Fernández Ferreiro, María (ed.): *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 388-397.
- GERBER, Clea (2018a): *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- GERBER, Clea (2018b): “Suplementar o transformar: acerca del personaje del primo humanista en el *Quijote* de 1615”, en Cuevas Cervera, Francisco; Beauchamps, Mariana; Moraes, Valeria; da Costa Vieira, María Augusta; Zitelli, Karina F.

- (coords.): *“La pluma es lengua del alma”*: Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo, 29 de junio a 3 de julio de 2015), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 287-296.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2019): *El estrellado establo: infinito e improvisación en Cervantes*, Madrid: Cátedra.
- GRILLI, Giuseppe (2001): “Estudiantes ocultos y estudiantes al descubierto en las *Novelas ejemplares*”, en Villar Lecumberri, Alicia (ed.): *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Roma, 27-29 de septiembre de 2001)*, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 187-196.
- GUILLÉN, Claudio (1973): “El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII”, *Hispanic Review*, 41, pp. 313-330 [luego en Sobejano, Gonzalo (ed.) (2019): *“El pícaro hablador” y otros estudios sobre prosa narrativa del xvii*, Madrid: Cátedra, pp. 181-198].
- HERRERO, Javier (1982): “La metáfora del libro en Cervantes”, en VV. AA.: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia del 25 al 30 agosto de 1980)*, Roma: Bulzoni, pp. 579-584.
- JAUURALDE POU, Pablo (1983): “Producción y transmisión de la obra literaria en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 21, pp. 23-50.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2007): *Las ‘Obras en verso’ del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, London: Tamesis.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1999): “El cálamo supremo (*Al-Qalam Al-‘Alá*) de Cide Hamete Benengeli”, en Temimi, Abdeljelil (ed.): *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, Zaghuan: FTESI, vol. 2, pp. 343-361.
- MAESTRO, Jesús G. (2001): “Cide Hamete Benengeli y los narradores del *Quijote*”, en Sánchez, Jean-Pierre (ed.): *Lectures d’une oeuvre: Don Quichotte de Cervantes*, Paris: Éditions du Temps, pp. 96-127.
- MARCHANT RIVERA, Alicia (2001): “Clases populares y escritura en la España del Siglo de Oro: las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes”, en Castillo Gómez, Antonio (coord.): *Cultura escrita y clases subalternas: una mirada española*, Ioztun: Sendoa, pp. 87-108.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2016): “‘No soy bueno para palacio’: Cervantes y el mecenazgo literario”, en Ruiz Pérez, Pedro (ed.): *Cervantes: los viajes y los días*, Madrid: Sial, pp. 31-42.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1997): “Don Quijote en la encrucijada: oralidad/literatura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45.2, pp. 337-368.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2009): *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2019): “Reivindicación del don nadie: el personaje anónimo en el *Persiles*”, en González Cañal, Rafael; García González, Almudena (eds.): *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (Argamasilla de Alba, 23-25 de noviembre de 2017)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 211-220.
- MARTÍNEZ, Miguel (2016): *Front Lines: Soldiers’ Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia: PennPress.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-catalán-portugués-sefardí)*, vol. 1, Madrid: Gredos.
- MOLHO, Maurice (1996): “Manuscritos hallados en una venta”, en VV. AA.: *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, pp. 57-68.
- MONTERO REGUERA, José (1996): “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*”, *Edad de Oro*, 15, pp. 87-109.
- ORLANDO, Francesco (1996 [1963]): *Ricordo di Lampedusa*, Torino: Bollati Boringhieri.
- PETRUCCI, Armando (1986): “Per una strategia della mediazione grafica nel Cinquecento italiano”, *Archivio Storico Italiano*, 144.1, pp. 97-112.
- PETRUCCI, Armando (1999) *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona: Gedisa.
- PIGLIA, Leonardo (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Leonardo (2019 [1986]): *Crítica y ficción*, Barcelona: DeBolsillo.
- RILEY, Edward C. (1992): “Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*”, en Vilanova, Antonio (ed): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona: PPU, pp. 691-702
- ROCA MUSSONS, María Asunción (1995): “La risa del arbitrista en el *Coloquio de los perros*”, en Grilli, Giuseppe (ed.): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-6 de abril de 1994)*, Nápoles: Società Editrice Intercontinentale Gallo, pp. 609-616.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003): *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009): *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2012): “Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento”, en López Bueno, Begoña (dir.): *La ‘Idea’ de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 93-140.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2018a): “Cervantes, de las armas a las letras: notas de poética”, *Atalanta: revista de las letras barrocas*, 6.2, pp. 9-39.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2018b): “Soldados solos: Cervantes y las guerras de papel”, en Flores Ruiz, Eva María; Durán López, Fernando (eds.): *Guerras de soledad, soldados de infamia: representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*, Palma de Mallorca: Genuve Ediciones, pp. 23-39.
- SÁEZ, Adrián J. (2010): “Estrategias de la verosimilitud en el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, pp. 215-228.
- SÁEZ, Adrián J. (2011): “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7, pp. 189-209.
- SÁEZ, Adrián J. (2014): “De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34.1, pp. 41-57.
- SÁEZ, Adrián J. (2016a): “‘Pintura sobre pintura’: el arte en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 43, pp. 77-88.

- SÁEZ, Adrián J. (2016b): “Vida del capitán Ruy Pérez de Viedma: la autobiografía soldadesca en *Don Quijote* (I, 39)”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36.1, pp. 85-104.
- SÁEZ, Adrián J. (2018): “Vidas imaginarias: formas y modelos de las relaciones de soldados del Siglo de Oro”, *Studi Ispanici*, 43, pp. 137-148.
- SÁEZ, Adrián J. (2019a): “El bueno, el feo y el malo: los libros en Cervantes”, *Orillas: revista d'ispanística*, 8, pp. 203-214.
- SÁEZ, Adrián J. (2019b): “La castidad de la doncella: erotismo y poesía en Cervantes”, *Neophilologus*, 103.1, pp. 67-82.
- SÁEZ, Adrián J. (2019c): “‘Cosas santas y devotas’: la poesía religiosa de Cervantes”, en González Cañal, Rafael; García González, Almudena (eds.): *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (Argamasilla de Alba, 23-25 de noviembre de 2017)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 265-277.
- SÁEZ, Adrián J. (2020): “Los gestos de Cervantes: cuerpo y escritura”, en Béreiziat-Lang, Stephanie; Folger, Robert; Palacios Larrosa, Miriam (eds.): *Escritura somática: la materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la temprana modernidad*, Leiden: Brill, pp. 262-278.
- SÁEZ, Adrián J. (en prensa): “‘Alta y soberana señora’: las cartas de Cervantes”.
- SIERRA MACARRÓN, Leonor (2001): “Escribir y leer para otros: figuras del analfabetismo en el texto cervantino”, en Bernat Vistarini, Antonio Pablo (ed.): *Volver a Cervantes: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, vol. 1, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 387-400.
- SIERRA MACARRÓN, Leonor (2004): “Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del *Quijote*”, *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 49-59.
- SLIWA, Krzysztof (2005): *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra y de sus familiares*, Texas: Texas A&M University [en red].
- SOBEJANO, Gonzalo (2020): “El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII”, en Sobejano, Gonzalo (ed.): *‘El pícaro hablador’ y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII*, Madrid: Cátedra, pp. 181-198 [antes en (1973), *Hispanic Review*, 41, pp. 313-330].