



# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO  
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE  
ISSN: 0213-2370

---

## DIRECTOR / EDITOR

**Víctor García Ruiz**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
vgruiz@unav.es

---

## CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO  
**Ramón González Ruiz**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO  
**Luis Galván**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS  
**Rosa Fernández Urtasun**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
rosafu@unav.es

**Fernando Plata**  
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)  
fplata@mail.colgate.edu

---

## CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

**Manuel Casado**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Francisco Javier Díez de Revenga**  
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

**David T. Gies**  
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

**Luis T. González del Valle**  
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN  
PHILADELPHIA (EE.UU.)

**Óscar Loureda Lamas**  
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG  
(ALEMANIA)

**Javier de Navascués**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Marc Vitse**  
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE  
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

---

## CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

**Ignacio Arellano**  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**José María Enguita Utrilla**  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
(ESPAÑA)

**Ángel Esteban del Campo**  
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González Herrán**  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE  
COMPOSTELA (ESPAÑA)

**Luciano García Lorenzo**  
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

**Claudio García Turza**  
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González Calvo**  
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA  
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez Ordóñez**  
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

**Ángel López García**  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

**Esperanza López Parada**  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
(ESPAÑA)

**M.ª Antonia Martín Zorraquino**  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
(ESPAÑA)

**Emma Martinell**  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
(ESPAÑA)

**Klaus Pörtl**  
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA  
(ALEMANIA)

**Leonardo Romero Tobar**  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
(ESPAÑA)

**José Ruano de la Haza**  
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**M.ª Francisca Vilches de Frutos**  
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

**Juan Villegas**  
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA  
EN IRVINE (EE.UU.)

# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
2011 / VOLUMEN 27.2 / JULIO-DICIEMBRE / ISSN: 0213-2370

- M.<sup>a</sup> Belén ALVARADO ORTEGA y Leonor RUIZ GURILLO** 305-20  
Un acercamiento fraseológico a *desde luego*
- Clark COLAHAN** 321-36  
El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo
- Adrián CURIEL RIVERA** 337-53  
Los piratas esópicos de la colombiana Soledad Acosta de Samper
- Julián GONZÁLEZ-BARRERA** 354-77  
“En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso”:  
¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?
- Eugenia HOUVENAGHEL y Aagje MONBALLIEU** 378-99  
Entre bombones, porsches y arañas: imágenes de la feminidad maléfica en dos cuentos de Julio Cortázar
- Lorena Ángela IVARS** 400-23  
El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) de Abelardo Arias
- Jaume PERIS BLANES** 424-40  
Ironía, ambivalencia y política en *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes
- Pablo ROJAS** 441-62  
Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora
- Oana Andreia SAMBRIAN-TOMA** 463-76  
La España del espejo: la imagen de España en los escritores rumanos Miron y Nicolae Costin
- Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ** 477-500  
Del *Quijote* al *Persiles*: *Rota Virgilio, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes

Alfredo J. SOSA-VELASCO La ciencia en <i>La vida es sueño</i> : una lectura experimental	501-33
Análía VÉLEZ DE VILLA Actantes, actores y roles en <i>Hoy, Júpiter</i> de Luis Landero	534-45
RESEÑAS / REVIEWS	
Adriaensen, Brigitte, y Marco Kunz, dirs. <i>Pesquisas sobre la obra tardía de Juan Goytisolo</i> . <b>Ken Benson</b>	546-51
Aguilera Sastre, Juan, e Isabel Lizarraga Viscarra. <i>Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de "La dama boba"</i> . <b>Joaquín Zuleta</b>	551-54
Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. <i>Juan José Millás</i> . <b>Alicia Nila Martínez Díaz</b>	554-57
Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. <i>Antonio Muñoz Molina</i> . <b>Esther Navío Castellano</b>	557-62
Arbona Abascal, Guadalupe. <i>El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano</i> . <b>Rosa Fernández Urtasun</b>	562-65
Arellano, Ignacio, ed. <i>Poesía del Siglo de Oro. Antología</i> . <b>Carola Sbriziolo</b>	565-68
Barnés Vázquez, Antonio. "Yo he leído en Virgilio": la tradición clásica en el "Quijote". <b>Adrián J. Sáez</b>	568-72
Díez de Revenga Torres, Pilar. <i>Estudios de Historia de la Lengua Española: desde la Edad Media a nuestros días</i> . <b>Miguel Ángel Puche Lorenzo</b>	572-79
Díez de Revenga, Francisco Javier. <i>Los poetas del 27, clásicos y modernos</i> . <b>José Manuel Vidal Ortuño</b>	579-81
García de Arrieta, Agustín. <i>El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra</i> . <b>Luis Galván</b>	581-83
Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir. <i>El lenguaje literario: vocabulario crítico</i> . <b>Luis Galván</b>	583-86
Graff Zivin, Erin. <i>The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary</i> . <b>Rodrigo Pereyra-Espinoza</b>	586-89
Juana Inés de la Cruz, Sor. <i>Neptuno alegórico</i> . <b>Frederick Luciani</b>	589-92
Lillo, Baldomero. <i>Obra completa</i> . <b>Miguel Donoso Rodríguez</b>	592-97
Martín Ezpeleta, Antonio. <i>Las "historias literarias" de los escritores de la Generación del 27</i> . <b>Eva Soler Sasera</b>	597-601

Meunier, Philippe, y Edgard Samper, eds. <i>Mélanges en hommage à Jacques Soubeyrou</i> . <b>Dámaso Izquierdo</b>	601-06
Penas Ibáñez, María Azucena, y Rosario González Pérez, eds. <i>Estudios sobre el texto: nuevos enfoques y propuestas</i> . <b>Enrique Baena</b>	606-11
Peñalver Castillo, Manuel. <i>La Andalucía lingüística de Valera</i> . <b>Esteban Tomás Montoro del Arco</b>	611-16
Romero Gualda, María Victoria. <i>Léxico del español como segunda lengua: aprendizaje y enseñanza</i> . <b>Dámaso Izquierdo</b>	616-20
Schneider, Stefan. <i>Reduced parenthetical clauses as mitigators. A corpus study of spoken French, Italian and Spanish</i> . <b>Catalina Fuentes</b>	620-625
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	626-36
SUMARIO VOLUMEN 27	637-40
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	641-42
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	643

# Del *Quijote* al *Persiles*: *Rota Virgilii, fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Spaanse Letterkunde  
Universiteit van Amsterdam. Spuistraat 134  
Kamer 3.05.1012 VB Amsterdam  
A.Sanchezjimenez@uva.nl

RECIBIDO: ABRIL DE 2010  
ACEPTADO: MAYO DE 2010

## I. EL PROBLEMA DE LA TRAYECTORIA

Uno de los mayores enigmas en torno a Cervantes es la secuencia formada por el *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: según la perspectiva actual, Cervantes no produce después de una novela excelente otra mejor, partiendo de las innovaciones de la anterior, sino una obra de menos calidad y más conservadora. Cervantes ha pasado a la posteridad por su *Don Quijote*, que para muchos inaugura la novelística moderna, pero, sin embargo, tras el *Quijote* no escribió otra novela moderna, sino el *Persiles*, una novela bizantina tan alejada de nuestro gusto moderno como fiel seguidora del de su tiempo (Allen 129; Eisenberg), como prueba su éxito editorial en la época. Tal contraste ha llevado a muchos críticos a proponer explicaciones de índole biográfico, sumamente difíciles de probar. Así, se ha considerado el *Persiles* como una obra fruto de la inexperiencia de la juventud o de las gastadas facultades de la vejez del autor (Forcione 1972, 3-4). Además de estas soluciones biográficas, otro tipo de explicación avanzada ha sido la de persuadir nuestro gusto a apreciar el *Persiles*, la obra posterior, sobre el *Quijote*, la anterior. Este fue el parecer, según indica Alban K. Forcione, de muchos lectores de principios del siglo XIX (1972, 3), y es, más recientemente, el de Ruth S. El Saffar (1985, 239)<sup>1</sup>.

Nuestro artículo propone una solución que resulta posible y necesario explicar la trayectoria literaria cervantina sin necesidad de recurrir a generalizaciones biográficas o a negar la superioridad del *Quijote* sobre el *Persiles*. Para llegar a ella, estudiaremos el sentido de la carrera de Cervantes en analogía a la trayectoria literaria modélica por excelencia en el Siglo de Oro: la *rota Virgilii*. Seguidamente, relacionaremos el uso cervantino de la *rota* con el famoso debate acerca del héroe perfecto, es decir, el tópico “armas y letras”. Al usar este tópico Cervantes revela en el *Quijote* y el *Persiles* muy diferentes actitudes hacia los actos violentos narrados. Por ello, estableceremos una tipología de esos actos violentos al analizarlo, usando las tesis sobre la violencia que René Girard expone en *Violence and the Sacred* y *The Scapegoat*. Así, aplicando un análisis girardiano a la *rota Virgilii* y a un conocido tópico de la época, nos enfrentaremos a la cuestión de la trayectoria literaria de Cervantes y del sentido de su imitación de la rueda de los estilos de Virgilio.

## II. LA ROTA VIRGILII

Según Frederick A. de Armas, Cervantes programó toda su carrera literaria tomando como modelo la del latino Virgilio (1998, 1; 2002, 261). El imitar la trayectoria de ese poeta era una idea de ilustre historia, que se remontaba a la época medieval. Se basaba en entender la secuencia formada por las tres obras mayores de Virgilio, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* como una jerarquía de los géneros poéticos (bucólico, didáctico, épico), de las clases sociales (pastor, agricultor, guerrero) y de los tipos de estilo (bajo, medio, alto). El poeta moderno debía seguir esta jerarquía, como hiciera el maestro latino, en una secuencia progresiva.<sup>2</sup> Esta noción tuvo tanto éxito que se convirtió en un tópico, y llegó incluso a tener representación gráfica en un esquema de círculos concéntricos, llamado, por su forma circular, la *rota Virgilii*, o rueda de Virgilio (Curtius 232).

La popularidad del tópico se debió al hecho de que, en la Edad Media, la *rota* se veía como una jerarquía universal basada en la naturaleza misma de las cosas: imitarla era imitar el orden del cosmos, de origen divino. Además, seguir el modelo virgiliano era una forma de competir con los autores canónicos y de demostrar que el mundo cristiano podía crear obras literarias tan elevadas como la épica pagana (Casa 1). Por todo ello, la *rota* fue asumida conscientemente como un proyecto vital por muchos escritores de la Inglaterra medieval y, sobre todo, renacentista (Curtius 232; Lawler 54; Dane; Coolidge;

Neuse). Además de en Inglaterra, la *rota* se adoptó también en España, como demuestra el ejemplo del propio Cervantes (de Armas 1998, 1; 260; 2002, 261) o de Lope de Vega (Gutiérrez 134; Wright, 2001, 34; 1999, 228). En suma, impulsado por poderosas razones, el éxito de la *rota Virgilio* en España y fuera de ella fue considerable.

Para de Armas (1998, 1), Cervantes sucumbió al encanto del desafío virgiliano. Por tanto, su trayectoria literaria debe ser entendida como una práctica para escribir una gran épica final, como una carrera sometida a una programación consciente. Es por ello que su primera obra es una novela pastoril, *La Galatea*. El que Cervantes se refiera a la obra como una “égloga” (155) puede ser considerado como una alusión a la obra homónima de Virgilio y al primer paso de la *rota*. Pese a la artificiosidad de su prosa, *La Galatea* es la obra de género bajo, es el libro bucólico –no alto y épico– de Cervantes: “Even though it [*La Galatea*] is mainly a prose work, Cervantes views his pastoral novel as a Vergilian eclogue [. . .]. This statement is the first evidence of the writer’s own representation of himself as a new Vergil” (de Armas, 2002, 263). Otro dato que indica la naturaleza virgiliana del proyecto son las palabras del prólogo de la obra, con las que Cervantes justifica el dedicarse a escribir églogas pastoriles. En efecto, los “provechos” que entraña esta actividad son: “enriquecer el poeta considerando su propia lengua, y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia” (*La Galatea* 156). Es decir, Cervantes considera la égloga como un aprendizaje para géneros más altos, como la épica, de acuerdo con el modelo de la *rota* (de Armas, 2002, 263). En suma, para de Armas, estas frases del prólogo y otras alusiones, ya en el cuerpo de la obra, apuntan a que en *La Galatea* Cervantes anuncia claramente su proyecto de imitar, y por tanto desafiar, la carrera literaria virgiliana: “Cervantes’ Vergilian career program was not developed haphazardly, but was audaciously announced in his youthful pastoral of 1585” (2002, 265).

Aparte de en *La Galatea*, Cervantes también enfatiza en el *Quijote* su preocupación por la *rota*: de Armas considera que la alusión al testamento de Virgilio en el episodio de Grisóstomo es prueba de ello (de Armas, 2002, 266). Tras *La Galatea* y el *Quijote*, el *Persiles*, la última obra de Cervantes,<sup>3</sup> asimismo presenta muestras de la influencia de la *rota Virgilio*: como cabría esperar, la obra final de Cervantes puede ser considerada como el paso final de la carrera virgiliana, la épica: “Since this romance is an imitation of Heliodorus, it was viewed during the epoch as a work akin to epic” (de Armas, 2002, 267). Esto

explicaría el hecho de que el *Persiles* sea el único libro que Cervantes compara con los antiguos: el *Persiles* es un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” (1982, I, 65). Además, el verlo como el paso final de la *rota* también explicaría un hecho ya apuntado por Forcione: la abundancia de referencias y técnicas extraídas de la épica clásica en la obra (1970, 105). Por estas dos razones, podemos ver al *Persiles* como la culminación épica de la *rota* que Cervantes había anunciado en *La Galatea*.

Podemos aplicar estas teorías de de Armas, alterándolas levemente, para comprender la progresión literaria de Cervantes. Con los datos de que disponemos, no podemos afirmar que Cervantes pretendiera calcar la trayectoria de Virgilio, entre otras cosas porque Cervantes escribió más de tres obras, y porque tenía planeadas más después del *Persiles*. Sin embargo, sí que podemos afirmar que Cervantes conoció el modelo de la *rota* y aludió a él, que consideraba la epopeya como el más elevado de los géneros literarios, y que concibió su carrera literaria como una progresión ascendente que culminaría en una gran obra épica que pudiera competir con clásicos como la *Eneida*. En suma, Cervantes ideó su carrera como una imitación flexible de la de Virgilio: un proceso humanista de aprendizaje y mejora estilística que no tenía por qué seguir exactamente la producción virgiliana.

### III. CERVANTES Y LOS CLÁSICOS: AQUILES Y ULISES, FORTITUDO ET SAPIENTIA, ARMAS Y LETRAS

La *rota Virgilii* está intrínsecamente relacionada con el tópico de la *fortitudo et sapientia*: la disputa acerca de qué cualidad era más necesaria a un héroe, el valor guerrero (*fortitudo*), o la inteligencia (*sapientia*). Los dos tópicos se implican mutuamente y se complementan, por lo que si Cervantes usa el uno, también ha de usar el otro: entrenarse para la épica supone prepararse para describir al héroe épico, que es el problema tratado por el *fortitudo et sapientia*, y viceversa, adiestrarse para presentar al héroe es prepararse para la épica.

El origen del tópico *fortitudo et sapientia* se halla en la épica griega. Según Ernst Robert Curtius, los antiguos consideraron que Homero había defendido en sus poemas que un gran héroe necesitaba no sólo valor militar, sino que ese valor debía estar combinado con la inteligencia (171). A partir de las obras de Homero, la descripción del héroe perfecto usando estas dos cualidades se hizo acostumbrada, y además llegó a convertirse en objeto de un popular debate literario: ¿de veras se necesitaban las dos cualidades?, ¿cuál era la más esencial

de las dos?, ¿incluía el equilibrio perfecto de cualidades más de la *fortitudo* o de la *sapientia*? Así, las *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis (siglo IV), y la *De excidio Troiae historia*, de Dares (siglo VI), las versiones tardías de la guerra troyana que conoció la Edad Media incluían ya el debate. Por ello fueron estos autores y no Homero los que legaron a la Edad Media la historia de la toma de Troya y el famoso tópico *fortitudo et sapientia* (Curtius 174-5).

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, las dos cualidades confrontadas se veían como inseparables de los dos grandes héroes homéricos que las representaban: Aquiles y Ulises. Aquiles simbolizaba la *fortitudo*: no en vano su valor militar se enfatiza a lo largo de toda la *Iliada* (I, 130-5; I, 175-80; *et passim*). Es más, en Aquiles la *fortitudo* se da en tal grado que llega al exceso, pues desemboca en la furiosa cólera que marcaría su destino (de Armas, 1998, 111). De hecho, la cólera del héroe es el tema central de la obra. Según Curtius (170), sin esa cólera excesiva, no hay épica: la *Iliada* narra la historia de la cólera de Aquiles, la *Odisea* canta la de la cólera de Poseidón (I, 16-20), la *Eneida* la de la ira de Juno (I, 4), etc. En cuanto a Ulises, la *Iliada* le muestra constantemente como el más inteligente de los héroes. La *Odisea* es consistente con esta caracterización, a la que añade, además, un matiz bien conocido: la tendencia del héroe al engaño (Beye 163). En efecto, las dos hazañas más famosas de Ulises, la invención del caballo de Troya y la lucha con el cíclope Polifemo, son dos engaños. Esta tendencia a la mentira no podía menos que impresionar hondamente la imaginación medieval, por lo que Ulises, durante esa época, fue asociado no sólo a la *sapientia*, sino también al engaño. Prueba de ello es el hecho de que el propio Dante colocara a Ulises en su Infierno, por engañoso (Calvo Martínez 338). Por tanto, el tópico estuvo siempre unido a los dos guerreros que poseían las cualidades en su grado más elevado: desde la Antigüedad a la Edad Media, Aquiles representaría la *fortitudo*; Ulises, la *sapientia* y la mentira.

El tópico *fortitudo et sapientia* pasó al Renacimiento, bajo la forma de la disputa entre “las armas y las letras” (Curtius 178-79). Precisamente, el intento de combinar ambas actividades y las virtudes que suponían fue una particular obsesión para los españoles del Siglo de Oro (178). Quizás por ello la Edad de Oro de las letras fue también un periodo áureo para las armas. Asimismo, sabemos que las figuras de Aquiles y Ulises eran muy populares en la España de la época (Beardsley),<sup>4</sup> y que se les asociaba con las cualidades de la disputa. Esto se evidencia en uno de los libros más populares de la época, un libro probablemente conocido por Cervantes: los *Emblemas* de Alciato. En los

*Emblemas*, traducidos del latín al castellano en 1549, los dos héroes representan claramente la *fortitudo* el uno y la *sapientia* el otro (176; CXXXV; 76; XLI). Además, la figura de Ulises que presentan los *Emblemas* se relaciona también con el engaño y la mentira (84; XLVIII). Por tanto, como se ha visto, el Siglo de Oro español cultivó a fondo el debate *fortitudo et sapientia*, o “armas y letras”, adjudicando las dos cualidades confrontadas a los dos principales guerreros homéricos. A Aquiles, le correspondía el valor, e implícitamente la ambivalente furia militar; a Ulises, la inteligencia y la habilidad para el engaño.

Dada la inmensa popularidad del tópico y de los dos héroes en la época, es lógico que Cervantes estuviera familiarizado con él. Además, ya que Cervantes se estaba preparando para escribir una gran épica final, es comprensible que también por este motivo mostrara interés en las características del héroe épico. Es por ello que el debate *fortitudo et sapientia* aparece continuamente en su obra: Cervantes se preparaba para la épica tratando en los protagonistas de sus diferentes obras el tema de las cualidades del héroe perfecto. Curiosamente, Cervantes le otorgó diversas soluciones al debate a lo largo de su carrera, haciendo prevalecer ya la *fortitudo*, ya la *sapientia* en la combinación, como si tuviera dificultad en llegar a una conclusión. Así, por ejemplo, hay que interpretar la obra teatral *El gallardo español*, en cuya acción épica prevalece la *sapientia* (1981, 252-53). En cambio, en otra obra teatral, *La Numancia*, que también ha sido considerada épica (Bergmann 85), parece preferirse la *fortitudo*, pero no dogmáticamente, sino invitando al debate y a la reflexión y dejando la resolución en la ambigüedad (de Armas, 1998, 104). También trata el tema en forma paródica en el “Entremés de la guarda cuidadosa”, a través de la disputa de “un Soldado a lo pícaro” (*fortitudo*) y “un mal sacristán” (*sapientia*) (Cervantes, 1998, 107). En esta línea de indecisión, en una de las *Novelas ejemplares*, “El licenciado Vidriera”, Cervantes no se inclina por ninguna de las virtudes en particular: el protagonista sigue primero la carrera de soldado –pero se habla del “frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas de este jaez, que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal de ella” (106)–, luego intenta como letrado ejercer la abogacía (143), y finalmente acaba nuevamente luchando, esta vez en Flandes, “dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (144). Por tanto, Cervantes practica para la épica durante casi toda su carrera, debatiendo en torno a las cualidades esenciales del héroe épico, sin hallar una receta definitiva: en la alquimia perfecta de características que era la combinación de armas y letras, Cervantes

pone a veces más de la una o más de la otra. La explicación de este hecho, y también del sentido de la secuencia *Quijote-Persiles* puede hallarse mediante un análisis de los actos violentos en estas dos obras.

#### IV. LAS CARAS DE LA VIOLENCIA: GIRARD

No debe extrañar que intentemos explicar el *Quijote* y el *Persiles* a partir de un análisis de los actos violentos que narran,<sup>5</sup> pues la violencia tiene una importantísima presencia en ambas obras: muchos críticos han señalado que los insultos, golpes, palos y peleas abundan sobremanera en el *Quijote* (Martí 287; Bandera 52). Según resume el propio Sancho: “todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas” (I, 18). En el *Persiles*, el papel de la violencia es también fundamental, pues los peregrinos protagonistas van escapando peligro tras peligro, amenaza tras amenaza, a lo largo de toda la obra. De hecho, el propio comienzo presenta una poderosa imagen de violencia: la lucha furiosa y ulterior conflagración de la isla bárbara (I, 1-6). Esta abundancia de actos violentos en el *Quijote* y el *Persiles* es indicio seguro de su importancia en ambas novelas, e invita a utilizar teorías sobre la violencia para analizarlas.

Girard basa sus tesis sobre la violencia en una idea central: la de que la violencia es mimética (1986, 13; 1993, 31). Para Girard, la violencia es una enfermedad fulminantemente contagiosa: un golpe llama a otro golpe, y cada golpe pretende ser mayor que el anterior. En suma, la posibilidad infinita e imparable de venganza –retribución negativa– es una característica esencial de la violencia (1993, 14). Por esto, la violencia puede ser letal para una sociedad, ya que tiene la capacidad de extenderse a todos sus miembros, siguiendo una escalada de venganzas, hasta que éstos se destruyan recíprocamente:

Vengeance, then, is an interminable, infinitely repetitive process [. . .]. There is the risk that the act of vengeance will initiate a chain reaction whose consequences will quickly prove fatal to any society of modest size. The multiplication of reprisals instantaneously puts the very existence of a society in jeopardy, and that is why it is universally proscribed. (14-15)

El peligro mortal que supone la reacción en cadena de que habla Girard hace necesario que las sociedades dispongan de métodos para controlar la expansión de la violencia. Girard señala dos fundamentales. El primero es el sistema judicial central moderno, que prohíbe la venganza privada e impone la pública:

el estado establece una serie de representantes encargados en exclusiva del castigo de ofensas. Esta venganza pública, al no poder ser contestada –idealmente, nadie tiene suficiente poder como para poder vengarse del representante de toda la sociedad–, detiene en seco la escalada de violencia:

Vengeance is a vicious circle whose effect on primitive societies can only be surmised. For us the circle has been broken. We owe our good fortune to one of our social institutions above all: our judicial system, which serves to deflect the menace of vengeance. The system does not suppress vengeance; rather, it effectively limits it to a single act of reprisal, enacted by a sovereign authority specializing in this particular function. The decisions of the judiciary are invariably presented as the final word on vengeance [. . .]. By definition, primitive societies have only private vengeance. Thus, public vengeance is the exclusive property of well-policed societies, and our society calls it the judicial system. (15)

La segunda manera de controlar el contagio universal de la violencia es el uso del famoso chivo expiatorio. Es un mecanismo tan sencillo y efectivo como el anterior, y que persigue el mismo objetivo: detener la expansión de la violencia eliminando toda posibilidad de venganza. Este método se activa cuando la sociedad se enfrenta a una crisis caracterizada por un avance imparable de violencia. Entonces, la turba enfurecida encuentra casi instintivamente al pretendido culpable de su crisis en un elemento individual perteneciente a ella misma, en el que puede saciar sus ansias de violencia (1986, 16). La unanimidad de la masa en la elección del chivo expiatorio asegura que la víctima carezca de vengador. Por tanto, la muerte del chivo, luego institucionalizada y ritualizada en el sacrificio, es un acto violento sin riesgo de venganza (1993, 13). El sistema funciona: la sed de violencia es colmada en la víctima, y por tanto desaparece, y, además, no hay peligro de un rebrote, pues no hay posibilidad de venganza.

Para recapitular, Girard clasifica la violencia en tres categorías básicas: una, la violencia mimética incontenida, que se extiende hasta destruir la sociedad; dos, la violencia mimética detenida por la justicia central, característica de las sociedades modernas; tres, la violencia mimética colmada por el chivo expiatorio y el sacrificio, mecanismos típicos de las sociedades primitivas. Esta clasificación es perfectamente aplicable al estudio de la proporción de *fortitudo et sapientia* en el Quijote y el *Persiles*, y, además, esconde una insospechada relevancia para el análisis de la carrera literaria de Cervantes.

## V. VIOLENCIA EN EL QUIJOTE Y EN EL PERSILES

El *Quijote* muestra los tres modelos de violencia girardianos con claridad y abundancia. Sin embargo, conviene precisar que no todos aparecen con igual frecuencia. Muy al contrario: los modelos se hallan en claro desequilibrio, ya que la actuación de la justicia central y del chivo expiatorio se describe sólo muy raramente. Además de aparecer poco, estos dos modelos se muestran inefectivos, pues en ningún caso logran detener la expansión de la violencia que deberían evitar.

La justicia central, por unos motivos u otros, no funciona en la obra. La justicia aparece ejercida, en primer lugar, por los soldados que llevan a los forzados del rey en I, 22. Ahora bien, estos soldados se muestran incapaces de castigar la agresión de don Quijote, pues sucumben fácilmente al ataque del caballero y dejan libres a los galeotes que llevaban forzados:

Y, diciendo y haciendo, [don Quijote] arremetió con él [el guarda] tan presto, que, sin que tuviese lugar de ponerse en defensa, dio con él en el suelo, malherido de una lanzada[. . .]. Ayudó Sancho, por su parte, a la soltura de Ginés de Pasamonte, que fue el primero que saltó en la campaña libre y desembarazado, y arremetiendo al comisario caído, le quitó la espada y la escopeta, con la cual, apuntando al uno y señalando al otro, sin disparalla jamás, no quedó guarda en todo el campo, porque se fueron huyendo, así de la escopeta de Pasamonte como de las muchas pedradas que los ya sueltos galeotes les tiraban. (I, 22)

Con esta huida, los soldados dejan sin castigar el crimen de don Quijote y los muchos de los galeotes “ya sueltos”. Así, la escena ejemplifica dos puntos acerca de la violencia: uno, que don Quijote es el iniciador del acto violento; dos, que la justicia central resulta ineficaz como método anti-violencia.

Estos dos puntos aparecen también en las muchas escenas protagonizadas por la Santa Hermandad, que es la otra institución encargada de la justicia central en la novela. Así, en I, 17 un cuadrillero de la Santa Hermandad entra en el cuarto de don Quijote para poner fin a la pelea que tiene lugar allí. El cuadrillero se muestra incapaz de desempeñar su función y se contagia de la violencia mimética que genera, una vez más, don Quijote: “El cuadrillero, que se vio tratar tan mal de un hombre de tan mal parecer, no lo pudo sufrir, y, alzando el candil con todo su aceite, dio a don Quijote con él

en la cabeza, de suerte que lo dejó muy bien descalabrado". Algo semejante ocurre en I, 45, escena que transcurre en el mismo lugar que la anterior: la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Don Quijote pelea con otro cuadrillero, que le ha dado un mentís. La pelea aumenta porque al cuadrillero le venga la Santa Hermandad, a la que pertenece el propio Juan Palomeque. Finalmente, toda la venta se ve envuelta en una trifulca multitudinaria, tal que don Quijote cree estar en la formidable discordia del campo de Agramante. En todo caso, Agramante o no, en la escena citada don Quijote contagia a los representantes de la justicia central con su violencia mimética, que es precisamente lo que ellos deberían coartar. Por tanto, representada por soldados o cuadrilleros, la solución de la justicia central sucumbe en la obra a la violencia mimética de don Quijote.

Algo semejante ocurre con el modelo del chivo expiatorio. Sin embargo, su localización en el *Quijote* es más complicada y menos común que la de la justicia central. El que a primera vista podría parecer el chivo más plausible, don Quijote, no lo es en absoluto, pues no une a la sociedad contra él y no purga su violencia, sino todo lo contrario: con frecuencia, y con consecuencias cómicas, don Quijote despierta la violencia de todos contra todos en un tumulto común, como el visto en la escena del supuesto campo de Agramante. Por tanto, es dudoso que don Quijote ejerza de chivo expiatorio en la novela.

Sin embargo, don Quijote sí que intenta desempeñar el papel de sacrificador, de nuevo con resultados desastrosos y jocosos. Podemos verle en él cada vez que se enfrenta imaginariamente a un monstruo, gigante o endriago, pues, como indica Girard, el monstruo es un chivo expiatorio estilizado y ritualizado (1993, 252). Por tanto, aventuras como la famosa de los molinos de viento-gigantes (I, 8), o la descomunal batalla con los cueros de vino-gigante Caraculiambro (I, 35), deben considerarse como intentos de sacrificar, aunque intentos claramente fallidos: don Quijote no consigue acabar con la violencia, y sí, solamente, sufrirla él mismo. Además de estas luchas contra monstruos, otra aventura particular muestra un intento sacrificial coartado: la batalla contra las ovejas-ejércitos de Alifanfarón (I, 18). Esta escena resulta interesante por su paralelismo paródico con una historia proveniente de la literatura clásica: la locura de Ajax,<sup>6</sup> que el propio Girard cita como ejemplo de funcionamiento del método del chivo expiatorio (1993, 9). Las similitudes entre esta historia y la batalla de las ovejas del *Quijote* son evidentes: ambas comparten el guerrero furioso y la matanza de animales. Sin embargo, en el caso del *Qui-*

*jote*, el ataque a las ovejas no sirve para acabar con la violencia, sino para lo opuesto:

Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas, comenzó de alcanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alcanzara a sus mortales enemigos. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no aprovechaban, desciñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. (I, 18)

El método del chivo expiatorio resulta inútil en manos de don Quijote para extirpar la violencia, y provoca la expansión del mismo mal que pretendía evitar.

Por tanto, podemos extraer dos conclusiones de este análisis: una, que la violencia en el *Quijote* se presenta irrefrenable en toda su potencia mimética, sin que ni la justicia central ni el chivo expiatorio sirvan para erradicarla; dos, que es la cómica fogsidad del propio don Quijote lo que se encarga de causar y difundir esa violencia por toda la novela. Aunque don Quijote pretende justificar su violencia sosteniendo, en su famoso discurso de las armas y las letras (I, 38), que el verdadero fin de las armas es mantener la paz (Maldonado de Guevara 45), no es la paz lo que lleva a dondequiera que va, sino la terrible violencia mimética.

El modelo que prevalece en el *Persiles* es el mismo: la violencia mimética irrefrenada, pues la presencia de los otros modelos es mínima y secundaria. La justicia central tiene un muy escaso papel en la obra. Por ejemplo, en IV, 7 es ejercida por los guardias tudescos, que, sin embargo, están muy lejos de desempeñar efectivamente su función. Primeramente, Hipólita pretende usarlos como instrumento de su propia venganza, de su violencia mimética: Hipólita se ofende cuando Periandro la rechaza y, consecuentemente, incita a los guardas contra él acusándole falsamente de haber robado una cruz. Hipólita hubiera alcanzado su objetivo y la justicia central escasa gloria de no haber recurrido Periandro a hablar a los tudescos en su propia lengua y a sobornarles: “Ofrecioles dineros, y con esto y con habelles hablado en su lengua, con que se reconcilian los ánimos que no se conocen, los tudescos no hicieron caso de Hipólita” (447; IV, 7). El comportamiento de los representantes de la justicia central en el *Persiles* es poco efectivo y menos ejemplar.

Además de a éste, también se alude en el libro al método sacrificial, concretamente, en los capítulos referidos a la isla bárbara (I, 1-6). Sin embargo,

ni se consuman los sacrificios que tienen preparados los bárbaros, ni resultan efectivos. Más bien, los bárbaros mismos son presa de un furioso brote de violencia mimética:

Cerró el capitán en sempiterna noche los ojos, y dio con su muerte venganza a la de Bradamiro, alborotó los pechos y los corazones de los parientes de entrambos, puso las armas en las manos de todos, y en un instante, incitados a la venganza y cólera, comenzaron a enviar muertes en las flechas de unas partes a otras. Acabadas las flechas, como no se acabaron las manos ni los puñales, arremetieron los unos a los otros, sin respetar el hijo al padre, ni el hermano al hermano: antes, como si de muchos tiempos atrás fueran enemigos mortales por muchas injurias recibidas, con las uñas se despedazaban y con los puñales se herían sin haber quién los pusiese en paz. (68; I, 4)

La “venganza y cólera” se extienden por toda la isla, que acaba por sucumbir a la violencia mimética en una espantosa conflagración general: “La isla se abrasa, casi todos los moradores de ella quedan hechos ceniza o medio abrasados” (70; I, 4). El episodio de la isla bárbara comienza narrando un caso de sacrificio<sup>vii</sup> y, sin embargo, acaba ejemplificando claramente los peligros del mal que el sacrificio pretendía detener: la expansión total de la violencia en una sociedad.

No obstante, la violencia mimética tiene en el *Persiles* un papel menos central que en el *Quijote*. Los protagonistas dejan pronto la isla bárbara (I, 6), y se deja bien claro que las escenas violentas vividas en ella están motivadas por la salvaje naturaleza de los bárbaros, “gente indómita y cruel” (57; I, 1). Las regiones meridionales de los últimos tres libros son muchísimo menos violentas que las descritas en el primero. Por tanto, el movimiento de norte a sur de la obra va desde un comienzo de venganza y conflagración hasta la visión beatífica de Roma al final de la novela. El único personaje que no parece encajar en este esquema es el español Antonio. Antonio, pese a ser meridional, esparce la violencia mimética como don Quijote, y es tan fogoso como el héroe manchego. Así, Antonio cuenta que, porque uno le llamó de vos “le di dos cuchilladas en la cabeza muy bien dadas” (74; I, 5), con lo que provoca el deseo de venganza del ofendido y sus parientes: “Allí me avisaron que mi enemigo me buscaba, con otros muchos, para matarme del modo que pudiese” (75; I, 5). Además de en ésta, Antonio provoca un estallido de violencia mimé-

tica aún en otra ocasión: “Sucedió, pues, que yo me revolví sobre una cosa de poca importancia con un marinero inglés, a quien fue forzoso darle un bofetón. Llamó este golpe a la cólera de los demás marineros y de toda la chusma de la nave, que comenzaron a tirarme todos los instrumentos arrojadizos que les vinieron a las manos” (75; I, 5). Sin embargo, la violencia de Antonio no es incongruente en el esquema de la obra. Esto es así porque, en primer lugar, Antonio cuenta sus aventuras en el libro primero, el dedicado a las regiones septentrionales y el más violento de todos; en segundo lugar, porque a Antonio se le apoda “el bárbaro español” (72; I, 5), mote que no sólo alude a las ropas que viste, sino también al carácter violento que comparte con los habitantes de la isla bárbara. El motivo del comportamiento de Antonio puede ser el contagio, pues ha vivido mucho tiempo entre los bárbaros. Otra posibilidad es que la causa de su carácter esté en el hecho de que su figura sea un reflejo de la opinión que del español se tenía en la Europa del Siglo de Oro: gallardo pero arrogante. Cervantes, que había estado en Italia, conocía sobradamente ese estereotipo: una de sus obras de teatro se titula *El gallardo español*. Por tanto, sin que estorbe la figura de Antonio, el peregrinaje del *Persiles* es un viaje desde el norte a Roma y desde la violencia mimética hasta la paz cristiana.

Para proseguir su trayectoria de paz, los protagonistas del *Persiles* recurren a un curioso recurso: la mentira prudente. Periandro y Auristela no tienen reparo en mentir para evitar un mal mayor, posibles brotes de violencia mimética. Sus propios nombres tienen su origen en uno de estos engaños: en realidad, se llaman Persiles y Sigismunda. De hecho, Auristela es perfectamente consciente de su mentira y de las catástrofes que evita: “puesto que Arnaldo estaría seguro con el fingido hermanazgo suyo [de Auristela] y de Periandro, todavía el temor de que podía ser descubierto el parentesco la fatigaba” (86; I, 7). Además de sobre sus nombres, los protagonistas mienten sobre sus intenciones: para no enfadar al rey Policarpo y a su hija Sinforosa, y evitar su posible venganza, Periandro y Auristela fingien pretender acceder a casarse con ellos inmediatamente después de su supuesta vuelta de Roma (II, 7). Es más, no son sólo Periandro y Auristela los únicos personajes que mienten para evitar violencias y salirse con la suya: también lo hace la supuesta endemoniada de Luca, quien logra casarse con su enamorado mediante un embuste (III, 21). En todos estos casos, el *Persiles* propone un peculiar medio de esquivar la violencia mimética: el engaño.

En suma, aunque el modelo de violencia más poderoso que se encuentra en el *Quijote* y en el *Persiles* es el mismo, la violencia mimética, la actitud de

los protagonistas hacia él difiere mucho de una obra a otra: en el *Quijote*, don Quijote provoca estallidos de violencia mimética a lo largo de todo el libro gracias a su agresividad y gusto por la venganza; en el *Persiles*, Periandro y Auristela, que siempre se ven amenazados por brotes violentos, los evitan recurriendo a la mentira.

#### VI. EL QUIJOTE Y LA FORTITUDO DE AQUILES. EL PERSILES Y LA SAPIENTIA DE ULISES

Las dos posiciones sobre la violencia mimética que Cervantes toma en el *Quijote* y en el *Persiles* esconden un dato de enorme importancia para la resolución del debate entre armas y letras en la carrera cervantina. En el *Quijote*, Cervantes participa en el debate parodiando el exceso de *fortitudo* de Aquiles en la figura de don Quijote, y halla así, por fin, una solución a la disputa.

Por ser una parodia de los libros de caballerías, el *Quijote* mantiene una intensa relación con la épica, pues los libros de caballerías son descendientes de la épica clásica y medieval: “The central idea of its comedy is a parody of chivalric romances, but the implications of the parody affect the epic form as well” (DiBattista 106).<sup>8</sup> De hecho, numerosos críticos han considerado al *Quijote* como una “épica en prosa” (Wofford 1992, 1).<sup>9</sup> Seguramente impulsado por esta relación, Cervantes creó la figura de don Quijote como parodia de la *fortitudo* excesiva de los héroes épicos. La locura<sup>x</sup> de don Quijote, el tema que pone en marcha el libro de Cervantes, debe verse como un paralelo cómico de la cólera de los héroes épicos, sobre todo de la de Aquiles, el punto de partida de la *Iliada*. Don Quijote es tan violento porque imita a unos héroes modélicos que son ridículamente agresivos. Ya ha habido algunos críticos de esta opinión, por ejemplo Luis Andrés Murillo, para quien la furia de don Quijote “se debe a su naturaleza y temperamento, pero que por lo mismo es imitación paródica de la saña de los héroes míticos” (116).<sup>11</sup> Antes hemos relacionado el comportamiento de don Quijote en la batalla de las ovejas con la locura de Ajax. Se puede precisar este paralelismo señalando que Ajax es, como dice James Nohrnberg, una figura aquílea, es decir, uno de los héroes que meramente sustituyen a Aquiles mientras éste permanece alejado de la lucha (5). Por tanto, Ajax es una especie de Aquiles en tanto en cuanto ambos guerreros comparten una cualidad decisiva: la agresividad y el valor militar excesivos, la demasía en la *fortitudo*. Don Quijote es, al menos a un nivel, una parodia de estos héroes.

Lo que no han señalado los críticos es que la ira de don Quijote es para-

lela a la de sus modelos épicos en un aspecto muy concreto: en el papel de provocador y distribuidor de violencia mimética. Comprender el papel de la violencia mimética es clave para interpretar correctamente la épica de Homero. Para James Nohrnberg (5), la *Iliada* ejemplifica en el personaje de Aquiles el funcionamiento de la reciprocidad violenta (“the mechanism of offense and reprisal”): Aquiles se vengó de una ofensa que le hace el caudillo aqueo Agamenón decidiendo no pelear más contra los troyanos hasta ver su orgullo satisfecho. Sin embargo, esta venganza no sólo ofende a Agamenón, sino a todos los aqueos, muchos de los cuales mueren a causa de la inactividad de Aquiles. Finalmente, la venganza de Aquiles le afecta incluso a él mismo: desprotegido por Aquiles, Patroclo, el mejor amigo del Pelida, muere a manos del troyano Héctor. Aquiles vengó a Patroclo sólo para después caer muerto bajo las flechas de Paris. Por tanto, la terrible historia de la *Iliada* narra las consecuencias de la violencia mimética irrefrenada, provocada por la cólera y el orgullo de un héroe cuya *fortitudo* no está encauzada por la moderación y la *sapientia*. La *fortitudo* excesiva de Aquiles representa la violencia mimética.

Don Quijote también es dado a provocar la violencia mimética: comete el mismo error que Aquiles o su reflejo Ajax, pues siembra una imparable violencia mimética que acaba volviéndose contra él mismo. Como señala Michael McGaha, “Don Quixote sees himself as Ulysses; but the astute reader recognizes his behaviour as that of an Ajax” (158-59). En suma, don Quijote quiere poseer la *fortitudo* de Aquiles y también la *sapientia* de Ulises (I, 25), pero fracasa en ser como Ulises, pues es un loco irrefrenado –salvo en sus entreverados momentos de lucidez– y no un héroe prudente: sólo consigue ser un Aquiles ridículo, una parodia y crítica del ideal de *fortitudo*, al mismo tiempo que una burla de las intenciones supuestamente pacifistas de la épica clásica (Maldonado de Guevara 68).

Fue con la exploración paródica del héroe épico que llevó a cabo en el *Quijote* cuando Cervantes descubrió la íntima relación existente entre *fortitudo* y violencia mimética. Esto le llevó a rechazar la *fortitudo* excesiva en la Primera y Segunda parte de la obra, especialmente en esta última, en la que don Quijote se comporta cada vez más prudente y moderadamente, y provoca mucha menos violencia mimética que en la Primera parte. Es decir, la Primera parte de la obra es mucho más violenta, como notaron algunos lectores y el propio Cervantes: “Dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote” (II, 3). Como señala Francisco

Maldonado de Guevara, los títulos que recibe don Quijote ejemplifican este avance pacífico: “1.º Su *Hidalguez* el señor Quijada, Quejana o Quesada. 2.º Su Majestad don Quijote de la Mancha. 3.º Su Humanidad Alonso Quijano el Bueno” (74). Como el *Persiles* más tarde, el *Quijote* también avanza hacia un grado menor de violencia, como si el autor se estuviera inclinando cada vez más a favor de la *sapientia* al escribir la obra. Lo mismo hizo en el intervalo entre ellas: su *Viaje al Parnaso* de las letras, y sus *Novelas ejemplares*, en las que el Licenciado Vidriera encontrará la muerte en las armas, a las que sólo se dedicó por no haberle dejado la gente seguir las letras. De vuelta en la *Segunda Parte*, y debido al rechazo de la *fortitudo*, cuando don Quijote alcanza la cordura (*sapientia*) ya en su lecho de muerte, abandona la carrera de las armas, abomina “con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías” (II, 74), y muere no agresiva, sino “sosegadamente” (II, 74). Cervantes ha desdeñado la *fortitudo* excesiva porque implica el peligro de provocar violencia mimética: a partir de entonces, la cualidad dominante en la combinación de valor y sabiduría en la personalidad del héroe será la *sapientia*.<sup>12</sup>

El *Persiles* es un canto a esa *sapientia*: los personajes del *Persiles* tienen más de la *sapientia* de Ulises que de la *fortitudo* de Aquiles. Aunque Periandro, el héroe masculino y por tanto el único en quien el valor guerrero es relevante, deja sobradas pruebas de su fuerza y valor (como, por ejemplo, en los juegos de I, 22), lo que domina en su equilibrio de cualidades es la *sapientia*. En todo caso, la concomitancia de Periandro y Auristela con Ulises se debe, en primer lugar, a las numerosas analogías entre el *Persiles* y el relato de las aventuras de Ulises, la *Odisea*. El *Persiles* es una novela bizantina: un “romance” (El Saffar, 1974) y no una novela. Pues bien, la *Odisea* es, para muchos críticos, el origen de todos los “romances” y, especialmente, de las novelas bizantinas (Gottfried 21; Bloom 1; McDermott 12). Por ello, la *Odisea* comparte numerosas características con los “romances” en general y con el *Persiles* en particular.<sup>13</sup> Sin embargo, los paralelos entre los protagonistas del *Persiles* y Ulises no tienen su origen en esta continuidad genérica, sino en su común posesión de *sapientia*. En efecto, ya en este párrafo del famoso discurso sobre las armas y las letras de don Quijote, que nadie ha relacionado con el *Persiles*, se identifica a unos personajes que tienen mucho en común con los del *Persiles* y con la *sapientia*:

Por este camino que he pintado, áspero y dificultoso, tropezando aquí, cayendo allí, levantándose acullá, tornando a caer acá, llegan [los que se dedican a las letras] al grado que desean; el cual alcanzado, a muchos he-

mos visto que, habiendo pasado por estas sirtes y por estas Scilas y Caribdis como llevados en vuelo de la favorable fortuna, digo que los hemos visto mandar y gobernar el mundo desde una silla, trocada su hambre en hartura, su frío en refrigerio, su desnudez en galas y su dormir en una estera en reposar en holandas y damascos, premio justamente merecido de su virtud. (I, 37)

La trayectoria que don Quijote pinta para el que ejerce las letras, la *sapientia*, resume el argumento del *Persiles*: Periandro y Auristela siguen un camino “áspero y dificultoso, tropezando aquí, cayendo allí, levantándose acullá, torcando a caer acá”, pasan por “sirtes”, es decir, por bajíos de mar, y llegan a “gobernar el mundo desde una silla” y a ver su virtud premiada. Periandro y Auristela son los *sapientes* que pinta don Quijote. Con esto, la mención de “Scilas y Caribdis” del párrafo cobra un significado más concreto: puede leerse como una alusión a Ulises. De hecho, Cervantes concibió el viaje de Periandro y Auristela como un peregrinaje: muchas veces en la obra se refiere a sus personajes como peregrinos, y precisamente también como peregrino se refiere Cervantes a Ulises en su *Viaje del Parnaso*, donde llama al héroe homérico “prudente peregrino” (III, 235). Ahora bien, si Periandro y Auristela son, definitivamente, peregrinos, también son “prudentes”, o, en este caso, casi lo mismo, “discretos”: “Mi hermano Periandro es agradecido como principal caballero, y es discreto como andante peregrino: que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres” (187; II, 6). El parecido es sorprendente: Cervantes usa locuciones casi idénticas para describir a Ulises y los héroes del *Persiles*. Periandro y Auristela son, en definitiva, como Ulises, pues poseen la *sapientia* del héroe homérico.

El paralelo se refuerza al tener en cuenta nuestro análisis de la violencia en el *Persiles* y la *Odisea*: en ambas obras, los personajes centrales evitan la violencia mimética usando el engaño. Mary Anne O’Neil ya ha señalado que los disfraces y mentiras que urden Periandro y Auristela para protegerse de los bárbaros y de Arnaldo recuerdan las argucias de Ulises (60). Objetivos (esquivar la violencia mimética), medios (mentiras), y resultados (éxito), son idénticos en ambos casos. Con don Quijote, Cervantes había parodiado la *fortitudo* excesiva por su ridícula y peligrosa provocación de estallidos violentos; con Periandro y Auristela, celebra la paz que trae el dominio de la *sapientia*.

## VIII. CONCLUSIÓN

Analizando los actos violentos del *Quijote* y el *Persiles* en relación con el debate *fortitudo et sapientia*, Cervantes descubrió en el *Quijote*, al parodiar la *fortitudo* excesiva de Aquiles, el peligro de expansión de violencia mimética que implicaba el dominio de la *fortitudo* sobre la *sapientia* en el héroe épico. Por ello, don Quijote es la solución al problema de la naturaleza del héroe, que Cervantes había tratado durante toda su carrera. Con la respuesta a su problema en mano, Cervantes pudo ya, justo a tiempo, escribir la épica final para la que se había estado preparando según el modelo de la *rota Virgilioi*. El *Persiles*, la gran épica cervantina, celebra el triunfo de la *sapientia* prudentemente engañosa de Ulises. Sin embargo, curiosamente, la rigidez que le otorgó a Cervantes la conciencia de poseer la solución al gran debate perjudicó al libro, o al menos lo perjudica a ojos de los lectores de los siglos XX y XXI. Cervantes es más atractivo cuando medita sobre el problema, como hace en la *Numancia*, y, sobre todo, cuando trata el tema en forma paródica, en el *Quijote*. Por ello, a un *Quijote* paródico y ambiguo le sigue un *Persiles* pesado y dogmático, por ello –entre otras razones, muchas de ellas azarosas– ha pasado el *Quijote* a la fama universal y el *Persiles* no: el *Quijote* ofrece preguntas, el *Persiles* soluciones.

## Notas

1. Existe una amplia crítica de las difundidas teorías de El Saffar sobre la supuesta evolución de Cervantes desde la novela al “romance” (Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas 16; Riley, 1990, 25-29; Williamson, 1982, 43-44).
2. Ernst Robert Curtius indica que la idea de la progresión virgiliana se basaba en los versos iniciales de la *Eneida*, hoy considerados apócrifos: “Ille ego qui quondam gracili modulatus avena/Carmen, et egressus silvis vicina coegi,/Ut quamvis avido parerent arva colono,/Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis [. . .]” (cito en Curtius 231).
3. Existe un debate sobre la fecha de composición del *Persiles* (Lozano Renieblas 19-38), pero puesto que no existe en absoluto consenso crítico al respecto, resulta más prudente tomar su fecha de publicación como

indicio de que fue concebida y escrita después de la *Segunda Parte* del *Quijote*.

4. Las hazañas de los dos héroes eran sumamente comunes en la pintura del Siglo de Oro (López Torrijos 1985, 230).
5. Cesáreo Bandera ya ha utilizado las teorías de Girard para analizar el *Quijote* (*Mímesis*), aunque centrándose más en las teorías del deseo que elaboró el antropólogo francés.
6. Según Girard (1993, 9), la institución del sacrificio busca efectos análogos a los producidos por la ira del gran guerrero griego Ajax. Cuando los líderes del ejército aqueo que pone sitio a Troya le niegan el premio de las armas de Aquiles, que se lleva Ulises, Ajax se vuelve loco de furia, y, consecuentemente, intenta matar a todos los aqueos. Sin embargo, confundido por un dios, toma un rebaño de ovejas por la hueste aquea y lo degüella. Lo relevante del mito es que la matanza de las ovejas, que pertenecen a la clase normalmente usada por los griegos para hacer sacrificios, calma la ira de Ajax y salva al ejército griego de la violencia mimética: el rebaño de ovejas funciona como un chivo expiatorio.
7. Algunos críticos han visto en las prácticas sacrificiales y antropofágicas de la isla bárbara una referencia a las costumbres de los caníbales caribeños, tal y como se relataban en las crónicas de Indias (de Armas Wilson 4).
8. Edwin Williamson considera que la relación paródica del *Quijote* con los libros de caballerías supone un avance en el paso desde el “romance” medieval a la novela moderna (1991, 19).
9. Sobre la “épica en prosa” y la teoría literaria de la época en torno a la epopeya, conviene consultar los clásicos trabajos de Edward C. Riley (1981; 1989).
10. Hay otras numerosas interpretaciones de la locura de don Quijote, que no deben verse como necesariamente excluyentes. De entre ellas, quizás la más popular es la que usa la teoría de los humores expuesta, entre otros y con diferentes matices, por Juan Bautista Avalle-Arce, Augustin Redondo (“La melancolía”) o Bienvenido Morros Mestres.
11. Chester L. Wolford sostiene una tesis parecida (593).
12. Esta evolución hacia el pacifismo cristiano contradeciría las opiniones de Angelo J. Di Salvo, que entiende que Cervantes criticó el pacifismo de escritores como Antonio de Guevara (58).

13. El primero de estos paralelos es la complicación en la trama (Beye 14), elemento que muchos consideran el mayor defecto del *Persiles*. Además, en la *Odisea*, los “romances” y el *Persiles* el amor y la sexualidad juegan un papel mucho mayor que en la *Iliada* (McDermott 13). Otro elemento común es la importancia del mar y las catástrofes marítimas (McDermott 15), y otro aún es el carácter fantástico de la trama (McDermott 13). Esta intensa relación del *Persiles* con la *Odisea* se puede explicar por el hecho de que la novela cervantina es un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” (Cervantes, 1982), y la *Etiópica*, que es en concreto el libro imitado, imita a su vez la épica homérica (Forcione 1972, 9).

#### Obras citadas

- Alciato. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.
- Allen, John J. “Don Quixote and the Origins of the Novel”. *Cervantes and the Renaissance. Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978*. Ed. Michael D. McGaha. Easton, PA: Juan de la Cuesta, 1980. 125-40.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Locura e ingenio en el Quijote”. *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Ed. Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica, 1980. 686-93.
- Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.
- Beardsley, Theodore S. “Cervantes and the Classics”. *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenaje, homenatge: Miscelánea de estudios de amigos y discípulos*. Ed. Antonio Torres-Alcalá, Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith. Vol. 2. Barcelona: Puvill, 1984. 35-46.
- Bergmann, Emilie. “The Epic Vision of Cervantes’s *Numancia*”. *Theatre Journal* 36 (1984): 85-96.
- Beye, Charles Rowan. *The “Iliad”, the “Odyssey”, and the Epic Tradition*. New York: Anchor, 1966.
- Bloom, Harold. “Introduction”. *Modern Critical Interpretations. Homer’s The “Odyssey”*. New York: Chelsea House, 1988. 1-3.
- Calvo Martínez, José Luis. “La figura de Ulises en la literatura española”. *La*

- épica griega y su influencia en la literatura española: aspectos literarios, sociales y educativos*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994. 333-58.
- Casa, Frank P. "The Epic Intention of Cervantes' *La Numancia*". *Folio: Papers on Foreign Languages and Literatures* 10 (1977): 1-14.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 1605-1614. 2 vols. Ed. Instituto Cervantes. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.
- . *Entremeses*. 1615. Ed. Pilar Palomo. Avila: La Muralla, 1967.
- . *La Galatea*. 1585. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 1617. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- . *Novelas ejemplares*. 1613. Vol 2. Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1982.
- . *Poesías completas, I Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- Coolidge, John S. "Great Things and Small: The Virgilian Progression". *Comparative Literature* 17 (1965): 1-23.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Dane, Joseph A. "Chaucer's 'House of Fame' and the *Rota Virgiliana*". *Classical and Modern Literature* 1 (1980): 57-75.
- De Armas, Frederick A. *Cervantes, Raphael and the Classics*. New York: Cambridge UP, 1998.
- . "Cervantes and the Vergilian Wheel: the Portrayal of a Literary Career". *Western Literary Careers: Classical, Medieval, Renaissance*. Ed. Frederick A. de Armas y Patrick Cheney. Toronto: UP of Toronto, 2002. 260-77.
- . "Los excesos de Venus y Marte en 'El gallardo español'". *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional Sobre Cervantes*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI, 1981. 249-59.
- De Armas Wilson, Diana. "Cervantes on Cannibals". *Revista de Estudios Hispánicos* 22 (1988): 1-25.
- DiBattista, Maria. "Don Quixote". *Homer to Brecht. The European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 105-21.

- Di Salvo, Angelo J. "Spanish Guides to Princes and the Political Theories in 'Don Quijote'". *Cervantes* 9 (1989): 43-60.
- Eisenberg, Daniel. "El romance visto por Cervantes". *Estudios cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991. 53-82.
- El Saffar, Ruth S. *Novel to Romance: A Study of Cervantes' 'Novelas ejemplares'*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- . "The Truth of the Matter: the Place of Romance in the Works of Cervantes". *Romance: Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee. Hanover: UP of New England, 1985. 238-52.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- Girard, René. *The Scapegoat*. 1982. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1986.
- . *Violence and the Sacred*. 1972. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Gottfried, Leon. "The Odyssean Form. An Exploratory Essay". *Essays on European Literature in Honor of Liselotte Dieckmann*. Ed. Peter Uwe Hohendahl, Herbert Lindenberger y Egon Schwartz. St. Louis, Missouri: Washington UP, 1972. 19-43.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y del poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- Homero. *Ilíada*. Ed. y trad. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *The Odyssey*. Trad. Robert Fitzgerald. Garden City, NY: Anchor, 1963.
- Lawler, Traugott. "The Aeneid". *Homer to Brecht: the European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 53-75.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Maldonado de Guevara, Francisco. *La "maiestas" cesárea en el Quijote*. Madrid: CSIC, 1948.
- Martí, Antonio. "Mal y violencia en *Don Quijote*: crítica social cervantina." *Anales cervantinos* 25-26 (1987-8): 285-303.

- McDermott, Hubert. *Novel and Romance: the Odyssey to Tom Jones*. London: MacMillan, 1989.
- McGaha, Michael. "Intertextuality as a Guide to the Interpretation of the Battle of the Sheep (*Don Quixote* I, 18)." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1991. 149-61.
- Morros Mestres, Bienvenido. *Otra lectura del Quijote: Don Quijote y el elogio de la castidad*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Murillo, L. A., ed. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1978.
- Neuse, Richard. "Milton and Spenser: the Virgilian Triad Revisited". *ELH* 45 (1978): 606-39.
- Nohrberg, James. "The 'Iliad'". *Homer to Brecht: the European Epic and Dramatic Traditions*. Ed. Michael Seidel y Edward Mendelson. New Haven: Yale UP, 1977. 3-29.
- O'Neil, Mary Anne. "Cervantes' Prose Epic". *Cervantes* 12 (1992): 59-72.
- Redondo, Augustin. "La melancolía y el *Quijote* de 1605". *Otra manea de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1998.
- Riley, Edward C. "Cervantes, a Question of Genre". *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of Peter E. Russell*. Ed. F.W. Hodcroft, D.G. Pattison y otros. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 69-85.
- . *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1989.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas. "Prólogo". *Novelas ejemplares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 1-36.
- Virgil. *The Aeneid*. Trad. Edward McCrorie. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Williamson, Edwin. *El "Quijote" y los libros de caballerías*. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.
- . "Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*". *Cervantes* 2 (1982): 43-67.
- Wofford, Susanne Lindgren. *The Choice of Achilles: the Ideology of Figure in the Epic*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Wolford, Chester L. "Don Quixote and the Epic of Consciousness". *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. Ed. Félix Menchacatorre. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1988. 591-98.

- Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- . “Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega’s *Isidro*”. *MLN* 114.2 (1999): 223-40.

## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores enviarán por correo electrónico a:

`rilce@unav.es` y `vgruiz@unav.es` :

- carta con la siguiente información personal: título del trabajo (en castellano e inglés), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su dirección postal completa, y dirección electrónica.
  
- por separado: archivo informático con
  - a. El texto del original, correctamente redactado en español.
  - b. Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
  - c. Una lista de entre tres y cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.En este archivo **no debe figurar** el nombre ni identificación alguna del autor o autora.
  
- En el apartado “Asunto” del mensaje electrónico, indicarán: Artículo para evaluar.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el

apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20)  
Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20)  
Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, Año.  
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.

González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*; texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión de estas Normas disponible en <http://www.unav.es/rilce/normaseditoriales>

## SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE *RILCE*

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por uno o varios miembros del Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.

2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo de Redacción, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, *Rilce* solicita un tercer informe. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso, y una valoración de su trabajo según los *criterios objetivos* hechos públicos por la revista. Ocasionalmente, *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.

3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:

- a. un breve informe tanto del artículo como de los resúmenes;
- b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) de estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
- c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
- d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.

4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

M.ª BELÉN ALVARADO ORTEGA Y LEONOR RUIZ GURILLO UN ACERCAMIENTO FRASEOLÓGICO A "DESDE LUEGO"	305-20
CLARK COLAHAN EL MUNDO LAZARILLESICO DE LOS PROCESOS DE PESQUISAS: MUESTRAS DEL ARCHIVO CATEDRALICIO DE OVIEDO	321-36
ADRIÁN CURIEL RIVERA LOS PIRATAS ESÓPICOS DE LA COLOMBIANA SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER	337-53
JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA "EN BOCA DEL MENTIROSO HASTA LO CIERTO SE HACE DUDOSO": ¿FUE LOPE DE VEGA REALMENTE UN POETA SOLDADO?	354-77
EUGENIA HOUVENAGHEL Y AAGJE MONBALLIEU ENTRE BOMBONES, PORSCHE Y ARAÑAS: IMÁGENES DE LA FEMINIDAD MALÉFICA EN DOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR	378-99
LORENA ÁNGELA IVARS EL BRASIL IMPERIAL Y LA OBRA DE UN CONDENADO A MUERTE: "INCONFIDENCIA (EL ALEIJADINHO)" DE ABELARDO ARIAS	400-23
JAUME PERIS BLANES IRONÍA, AMBIVALENCIA Y POLÍTICA EN "MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO", DE EDMUNDO DESNOES	424-40
PABLO ROJAS LUIS ASTRANA MARÍN CONTRA LAS VANGUARDIAS Y CONTRA GÓNGORA	441-62
OLANA ANDREIA SAMBRIAN-TOMA LA ESPAÑA DEL ESPEJO: LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LOS ESCRITORES RUMANOS MIRON Y NICOLAE COSTIN	463-76
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ DEL "QUIJOTE" AL "PERSILES": "ROTA VIRGILII, FORTITUDO ET SAPIENTIA" Y LA TRAYECTORIA LITERARIA DE CERVANTES	477-500
ALFREDO J. SOSA-VELASCO LA CIENCIA EN "LA VIDA ES SUEÑO": UNA LECTURA EXPERIMENTAL	501-33
ANALÍA VÉLEZ DE VILLA ACTANTES, ACTORES Y ROLES EN "HOY, JÚPITER" DE LUIS LANDERO	534-45

