

---

## Remembering CARROLL JOHNSON

ANNE CRUZ

---

THE NEWS THAT CARROLL Johnson had suffered a stroke and was hospitalized and in a coma reached me from friends in California. It was followed by another, more anguished call that Carroll had died at Resurrection Hospital in Chicago. The brief irony, one that Carroll would have relished, of knowing he was interned in Resurrection Hospital, named the same as that of Cervantes's novela "El casamiento engañoso," was immediately eclipsed by the unimaginable shock of his passing. The news spread swiftly among the community of Golden Age scholars: Carroll, the epitome of Cervantine wisdom and humor, had had no time to write us with one foot in the stirrup; he had had no time to communicate his thoughts to his family and friends knowing he would soon leave us. Instead, we were left clutching at memories, straining to think of the first time we met, and then, as the unrelenting truth sank in, slowly recreating the conferences and reunions when we last heard him speak, and pacing our pain as we again read from the vast array of his articles and books.

It was through his publications that I first met Carroll—in a brilliant article on the *Buscón*, he revealed the converso background of the Coronel family, forever changing our interpretation of Quevedo's picaresque novel. In a ground-breaking analysis of the *Guzmán de Alfarache*, he entered "inside" the fragmented mind of a literary *pícaro*. And in his infamous *Madness and Lust*, he proposed the scandalous notion that Don Quixote's adventures were due to his wish to distance himself from his incestuous desire for his niece. Carroll's portrayal of Cervantes's

protagonist as a middle-aged man suffering from a conflicted attraction to his nubile relative was roundly rejected by some scholars, who flatly denied that fictional characters might reflect real anxieties. Their negativity proved both unfortunate and unwise, because the flap their criticism created overshadowed, at least for a while, Carroll's impressive analysis of the proto-psychologist Juan Huarte de San Juan's theories and how they might applied to the knight as well as to real people. Refusing to accept his critics' attacks on what they considered his misreading of fiction, Carroll drove with California plates that defiantly read "SOBRINA."

I next met Carroll through his signature: a letter of evaluation for my tenure case at UC-Irvine, which I was permitted to read redacted, still showed the four loops of the "C," the two "I"s and the "J" of his name, or so I thought. The letter, which came at a crucial time in my academic career, gave me the opportunity, when I finally met him in person at his beloved UCLA, to approach and thank him for his charitable view of my past and future projects. I was struck at how right my friends were who found him to resemble Don Quixote—he not only wrote on the knight, he actually looked like him. And at times, he also behaved like him: at that first meeting, he seemed serious, aloof, and uncomfortable as I explained how my clever detective work assuredly revealed his hand in the deliberations. A consummate professional, Carroll never admitted to having had any part in my case. Instead, he taught me an important lesson in discretion.

It would take many conversations on our mutual interests for me to discover that Carroll was not aloof, but shy—and that he was not at all serious, but gifted with a sly sense of humor. In his writings, Carroll's droll wit often shared the pages with his keen observations. In the archly-titled article "Of Witches and Bitches," he warned us not to be taken in by an idealistic belief in the "Coloquio de los perros" feminism, calling on the historical record to set us straight: "But before we get too carried away with the idea of witches as women of power who offer an alternative to patriarchy, we should recall the facts as reported in the Inquisition documents" (20). On my complaint in our co-edition *Cervantes and his Post-modern Constituencies* that official Cervantes studies remained a bastion of male privilege, he punctiliously reported in his Introduction that of the thirteen contributors to our volume, "five (or 38%) were women" (xiv).

While at times bemused by us, Carroll strongly supported feminist scholars, whether as his colleagues or as his students. He understood the social and political reasoning behind feminist criticism, even as he accepted the fallibilities of his own gender. In the article “La sexualidad en el *Quijote*,” he was quick to recognize Marcela’s independence and autonomy in *Don Quixote*, as her flight into the woods not only freed her from Grisóstomo, it restored her control over her own life. Switching interpretive gears, he then compared Marcela’s life to Don Quixote, in that she likely fled unconsciously from her uncle, and ended the article by introspectively analyzing himself: “mi lectura psicoanalítica de la infrahistoria sexual de Marcela puede ser, al menos en parte, una función de mi propia identidad sexual, que incluye una predisposición, que comparto con los autores del Génesis, de culpar a las mujeres por los trastornos del orden” (132).

Although Carroll aimed his deprecation solely at himself, a well-placed sentence in his book reviews could just as easily slice through an author’s self-importance. Yet, as a scholar who gladly accepted criticism and enjoyed debate with a view towards advancing discussions rather than assuaging egos, he was genuinely surprised and disheartened when his remarks, which he directed always at the work, were instead taken personally by an offended colleague. Fortunately for us, the few negative responses occasioned by his candor did not keep him from challenging the divide of Cervantes studies into “correct” and “deviant” methodologies or from lamenting the growing chasm between Spanish and American Cervantistas, a trend he found extremely worrisome (xi).

In *Cervantes and the Material World*, Carroll’s innovative study on the materialist versus the humanist import of Cervantes’s fiction, which I was elated to publish as the inaugural volume of my series “Hispanisms” with the University of Illinois Press, Carroll eloquently communicated his increasingly firm belief in the need to historicize literature. The afterword contains his most thoughtful and sincere expression of the role of history in teaching literature, and of his own role as a scholar and teacher:

Like all literature, the stories, plays, and poems written by Cervantes and his contemporaries are the products of, and engage in a living

dialogue with, all the institutions and forces of the society in which they were produced and read. As an educator I have a responsibility to my students to make them aware of that dialectic of text and context, so they can have some idea of what the authors were doing and what the texts meant when they were produced. And this obligation is the more compelling the more similarities I come to perceive between that historical moment and ours, in terms of the problems confronted, the remedies proposed, the choices made, and the results obtained. We also need to explore the precise relations of text and context: how all of that influences literary production, how it shows up in literary texts, and how it is influenced by those same texts. There is also an obligation to share one's discoveries and ideas with one's professional peers, and to enter into a dialogue with them concerning the goals of our collective enterprise. (197-98)

Carroll met his obligations scrupulously: he was generous with his praise when he believed that praise was due. He patiently read through reams of papers and chapters by students and younger faculty, carefully noting our abundant mistakes and inconsistencies, and succinctly encouraging us on what he thought worthwhile. In his own work and courses, Carroll never failed to cite and recommend the work of his past masters who guided him through graduate school. I gratefully honor his example by recognizing his outstanding legacy to our field and his singular counsel to us as educators, and I extend my deepest sympathies to Leslie Johnson and the family for their irreplaceable loss. They, more than anyone, know that *nessuno canterà con miglior plettro*.

Modern Languages and Literatures  
University of Miami  
Coral Gables, FL 33146  
ajcruz@mail.as.miami.edu

---

# The Liberation of the Galley Slaves and the Ethos of *Don Quijote* Part I

ANTHONY CLOSE

WITHIN THE ESSENTIAL CONTINUITY of the first Part of *Don Quijote* with the second, the two parts exhibit different characteristics, notably, the more polemical and robust nature of the comedy of the former, and the introverted, metafictional character of the latter. In this paper I wish to characterize the comic ethos of the first Part;<sup>1</sup> and for this purpose, propose to examine in some detail

---

<sup>1</sup> In this respect, this article is aligned with others which, in recent years, have centred on the comic in *Don Quijote* and characterised its ethos: Gorfkle, *Discovering the Comic in Don Quijote*; Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*; Iffland, *De fiestas y aguafiestas...* All these studies consider the subject from the angle of Bakhtinian carnival, supplemented, in Gorfkle's case, by Bakhtin's dialogic concept of the novel. My own does not, because I find the Bakhtinian method of analysis unsatisfactory for a number of reasons: primarily, because it proceeds from the outside in. For example, it applies a standard grid of carnivalesque characteristics to *Don Quijote*: reversal, transgression of normal codes of propriety, the spirit of anti-authoritarian revelry, world-upside-down inversions, ritual death and rebirth, the celebration of the grotesque, sensuous body and frank avowal of base bodily functions, the language of the tavern and the market-place, in order to arrive at the conclusion that they fit perfectly. However, the same grid can be applied with equal success to *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, and *La pícara Justina*, whose comic systems and spirit are very different from each other and from those of Cervantes; with a little ingenuity, it can be applied to virtually any and every work of comedy, irrespective how tenuous its connection with carnival festivity. In *Don Quijote*'s case, the connection is indeed pretty tenuous, since, if 'carnival' is understood in a specific sense as the three days holiday before Ash Wednesday, or the winter holidays which could be deemed to prefigure it, then there is scarcely any mention of them in the novel. My concern here is to understand how comedy works specifically in *Don Quijote*; not to demonstrate its conformity to a universal archetype. Similar objections to the above can be made of Bakhtin's dialogic theory of the novel, widely applied as a method of analysis in Cervantine criticism and elsewhere.

one of the hero's famous adventures: his liberation of the galley-slaves in *Don Quixote* I, 22.

The comedy of Part I is generated by the recurrent conflicts between the hero and the world around him, designed to ridicule the popular genre of chivalric romances, which have driven him mad to the point of resolving to imitate them. A continuation of the Medieval Lancelot, the genre paints a legendary age of chivalry set typically in misty Breton or Celtic regions not long after the death of Christ, a phantasmagorical world somewhat similar to that of the Lord of the Rings, replete with monsters, bloodthirsty giants, beautiful princesses, damsels-in-distress, enchanters good and evil, castles, tournaments, battles, and in the foreground, heroic knights-errant, who ride through fields and forests in quest of adventure to prove their mettle and win fame.<sup>2</sup> The action of *Don Quixote* turns on the opposition of two juxtaposed perspectives: that of the hero, for whom all that befalls him is in principle a glorious epic like that unfolded by *Amadis de Gaula* and its progeny, and that of Cervantes, the reader, and the sane fictional characters, for whom it is just a series of ordinary events, ruled by natural causality, which cast ridicule on the hero's delusions and the literary genre which inspires them.<sup>3</sup>

Accompanied by a simple-minded peasant from his own village who serves him as squire, the self-styled Don Quijote de la Mancha rides along the highways and through the sierras of southern Castile in search of adventure, interpreting each of his encounters with wayfarers, animals, or mechanical objects as a marvelous adventure like those recounted in *Amadis*, and expecting these third parties to fulfil the imaginary role he has assigned to them. To this insane, arbitrary interruption of their pursuits, they react with rage, blind panic, obtuse non-compliance, or mischievous mockery, as the case may be, typically provoking the choleric madman to heated altercation, then to belligerent action, which results in farcical mayhem and another humiliating reverse for him. The frenetic

---

<sup>2</sup> There is now a good general introduction to the genre, directed at the non-specialist reader: Sales Dasí, *La aventura caballeresca*, and for a more densely documented study, Roubaud-Bénichou, *Le Roman de chevalerie en Espagne*.

<sup>3</sup> The first to pinpoint the dual perspective of the novel was Vicente de los Ríos, in his seminal "Análisis del Quijote," in the preliminaries to the Real Academia Española edition of *Don Quijote* (1780), I, 55.

dynamism of these encounters is typical of farce or kindred genres, and presupposes the overthrow of the norms, courtesies, and common-sense assumptions on which civilized co-existence depends.

At the same time, unlike what happens in farce, this anarchy has an archetypal, thought-provoking resonance, which has contributed to the novel's seemingly limitless virtuality of meaning, its capacity to signify different things to different readers and generations, and also to what we might call the postmodernist reading of *Don Quixote*. This has been formulated by the Mexican novelist Carlos Fuentes, who claims that the novel begins by being a critique of reading, which then turns into a radical questioning of the ideological premises of its own age. I shall return to this opinion later, merely noting for the moment that it would have bewildered Cervantes, whose explicit pronouncements, so far from confirming it, do not remotely hint at it.<sup>4</sup>

The foregoing characterization of Don Quixote's adventures applies in particular to those of Part I, whose tone is established by the ones clustered in the first twenty two chapters. The adventure of the galley-slaves rounds off this series, and perfectly exemplifies its polemical brand of humor. It begins with a mock-heroic flourish typical of Cervantes's narrative strategy in the novel, a microcosm of his attitude to the subject-matter and to his fictitious chronicler:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombre a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos; venían ansimismo con ellos dos hombres de a caballo y dos de a pie; los de a caballo, con escopetas de rueda, y los de a pie, con dardos y espadas. (I, 22; 235-36)

---

<sup>4</sup> See Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*. For a resumé of Cervantes's ideology, see my "Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura" in the preliminaries to *Don Quijote*, ed. Rico, lxvii-lxxxvi. Subsequent quotations from the novel refer to this edition, unless otherwise specified.

Benengeli is a manifestly preposterous personage, and at the same time, Cervantes's double; the burlesque mask which he puts on to tell his story. The most plausible etymology of the Arabic name Benengeli is *ab-erenjenado*: "having the attributes of an aubergine,"<sup>5</sup> befitting the chronicler's Toledan origins, since *berenjenero* was nickname of the inhabitants of Toledo, and also the region of Toledo—specifically his wife's home town Esquivias—where it seems likely that Cervantes lived at the time when he composed this chapter of *Don Quixote* (1601-02?).<sup>6</sup> Intrinsic to Benengeli's absurdity is his contradictoriness: his supposedly truthful and laudatory attitude to his subject is belied by the widely held opinion of the false and disloyal character of the *moriscos*, a community despised by the old Christian majority. This is reflected in the style of the passage, which is at once ironically matched to the hero's assumption that a chronicle of his deeds must necessarily be "gravísima" and "altisonante,"<sup>7</sup> and at the same time, undermines it with flippant casualness, since the next three epithets: "mínima, dulce e imaginada" give the lie to the previous two, by alluding to the real nature of this chronicle, an entertaining work of fiction, full of amusing trifles.<sup>8</sup> Furthermore, the passage is typical of the impartiality with which Cervantes customarily presents the beginnings of the adventures: without identifying or explaining the phenomena, he simply limits himself to noting how the heroes perceive them, an ironic tactic generally designed to enhance the effect of the eventual puncturing of the knight's inflated expectations, and more particularly, in this case, to focus attention on the contrasted reactions of master and squire, leaving the reader to infer who is right and to savor the comic perversity of the

5 An etymology seemingly confirmed by Sancho in *Don Quijote* II, 2; 645, in announcing to his master that the recently published chronicle of his adventures has been published by a Moor named "Cide Hamete Berenjena." On this etymology, see *Don Quijote*, ed. Rodríguez Marín, I, 283.

6 On this, see Canavaggio, 217-19.

7 See the preamble to *Don Quijote* II, where he is reported as thinking "cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera," an assumption qualified by the fear that "de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas" (II, 3; 646).

8 On the significance of the concept of *menudencias* (or equivalent terms) in *Don Quixote*, see my *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, 20, 152, 157-60.

### Quixotic view.

As soon as Sancho sees the procession, he states the obvious straight off: “Esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va a las galeras” (236). To this Don Quijote replies: “¿Cómo gente forzada... es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?” The question twists the legal sense of “gente forzada del rey,” galley-slaves, equivalent to the French *forçats*, into a literal, emotive channel which fits the Quixotic preconception of the chained men as unfortunate victims of duress. Sancho scrupulously corrects this perversion of meaning: “No digo eso... sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras, de por fuerza » . But the knight insists: “comoquiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad.” The phrase “de por fuerza, no de su voluntad” recurs like a refrain later in the adventure, and constitutes the grounds for Don Quijote’s intervention: a world-upside-down view of the relation of prisoners to the law underpinned by a casuistical pun.

The Quixotic adventures of Part I, including this one, are saturated with echoes of robustly comic species of previous literature and folklore: farcical interludes and other motifs of theater, *fabliaux* and novellas, popular jests, the picaresque novel. Don Quixote’s interrogation of the galley-slaves, which occupies about two-thirds of chapter 22, and has the aim of eliciting from them evidence to confirm his a priori notion of their undeserved ill-fortune, is fundamentally indebted to the genre of farce, particularly to the species which has the form of a burlesque tribunal, such as Cervantes’s own *El juez de los divorcios*.<sup>9</sup> But the indebtedness to farce doesn’t end there. In the prologue to Cervantes’s *Ocho comedias y ocho entremeses*, published in 1615, he recalls having seen as a boy performances by Lope de Rueda, the famous dramatist and theater direc-

---

9 I take tribunal in a broad sense, as referring to any kind of burlesque cross-examination of criminals (e.g. the *paso* by Lope de Rueda quoted below in the text and mentioned in the next note, which ends with an *alguacil* interrogating the two personages), of cranks and misfits (e.g. the anonymous *El hospital de los podridos*, sometimes attributed to Cervantes, or Antonio Hurtado de Mendoza’s *Miser Palomo*), of petitioners and plaintiffs (e.g. the anonymous *Entremés de Mazalquiví*, dating from the late sixteenth century), of candidates for an election (e.g. Cervantes’s *La elección de los alcaldes de Daganzo*). On the reasons for the popularity of this kind of farce, see Asensio, 85-88 and 114-17.

tor active in the mid-sixteenth century, and remembers his excellence in several farcical roles: ruffian, negress, fool, Basque and others. In one of Lope's *pasos*, a thieving braggart (Madrigalejo) boasts about past exploits to a skeptical lackey (Molina), who challenges him to deny that he once suffered the ignominy of being given a hundred lashes as a thief. The dialogue proceeds thus:

MADRIGALEJO: ¿Contaron vuestras mercedes los azotes que me dieron?

MOLINA: ¿Para qué se habían de contar?

[...]

MADRIGALEJO: Pues voto a tal, que no daba vez vuelta o corcovo con el cuerpo que no le echase el verdugo un azote de clavo. Mire vuestra merced si es ciento si no fueron más de quince de menos.

MOLINA: No hay duda de que es así.

MADRIGALEJO: Pues ¿cómo se puede dezir que me dieron cien azotes, faltando al pie de veinte? Tampoco lo quel hombre no sufre por su voluntad no se puede llamar afrenta. Comparación: ¿qué se me da a mí que llamen a uno cornudo, si la bellaquería está en su mujer, sin ser él consentidor?

MOLINA: Tenéis razón.

MADRIGALEJO: Pues ¿qué afrenta recibo yo que me azoten, si es contra mi voluntad y por fuerza?<sup>10</sup>

This comic casuistry, and particularly the last few words, must have stuck in young Cervantes's mind because years later he adapted them to his own purposes in the galley-slaves adventure. He also exploits a kind of verbal humor which occurs in several *pasos* by Lope, arising either from the situation in which novice thieves ask an old lag to explain the meaning of criminal slang to them, or alternatively, that in which the fool

<sup>10</sup> Rueda, *Pasos*, 174-75. This is the fourth *paso* of the *Registro de representantes*, which includes some authentically by Lope de Rueda, including this one, and others which are contemporary, without being his.

takes in a literal sense euphemistic allusions to shameful punishments to be inflicted on his nearest and dearest, like being pilloried, whipped, tortured, and assumes they refer to honors that will be conferred upon them.<sup>11</sup> Don Quixote's interrogation of the galley-slaves is based on both kinds of double-entendre. When he asks the first convict the reason for his punishment he is surprised to learn that it is merely because this individual was *enamorado*. The convict goes on to explain what the nature of this love was: "quise tanto a una canasta de colar, atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad" (237). Note the mocking echo of the Don Quixote's dichotomy "de por fuerza" / "de su voluntad," and also the parody of his sentimental conception of the villains as unfortunate victims.

Another genre from which Cervantes draws inspiration is the newly established picaresque novel, effectively launched by the massively popular *Guzmán de Alfarache* by Mateo Alemán, published in two parts, in 1599 and 1604 respectively. To go into Cervantes's ambivalent relation to

---

<sup>11</sup> See, in the same edition (295-303), the second *paso* of *Registro de representantes*, included in an appendix amongst those of doubtful authenticity. In it, the experienced thief Cazorla explains the meaning of criminal slang to two novices, Salinas and Buitrago: "Estad atentos, hijos míos. Nosotros los cursados ladrones, llamamos a los zapatos, calcurros, a las calzas, tirantes, al jubón, justo ..., etcétera (298). See also the fifth *paso* of *El deleitoso* (146-53) where two thieves intercept a *bobó* carrying a pot of food for his wife in prison, «por cosas de aire, dicen malas lenguas que por alcahueta». The dialogue proceeds thus:

PANARIZO: Y decime, ¿vuestra mujer no tiene ningún favor?

MENDRUGO: Sí, señor; tiene muchos brazos y la Justicia que hará lo que fuere de razón; y agora han ordenado entre todos que, porque mi mujer es mujer de bien y mujer que lo puede llevar, que le den un obispado.

HONZIGERA: ¡Obispado!

MENDRUGO: Sí, obispado, y an plega a Dios quella lo sepa bien regir, que según dicen ricos quedamos desta vez. Diga, señor: ¿sabe v.m. qué dan en estos obispados?

PANARIZO: ¿Sabes qué dan? Mucha miel, mucho zapato viejo, mucha borra y pluma y berenjena.

MENDRUGO: ¡Válame Dios! ¿Todo es dan? Yo deseo vella obispesa.

HONZIGERA: ¿Para qué?

MENDRUGO: Para ser yo el obispeso. (149-50)

A similar comic effect can be observed in the *Coloquio de Tymbria* in which the simpleton, Leno, speaks of the sanctity of his grandmother, burnt as a witch in Cuenca. See Rueda, *Obras*, II, 84-87.

the picaresque, which oddly combines fascination and detachment, and into the sophisticated metafictional games that he plays in this chapter with *Guzmán de Alfarache* and its superb little precursor *Lazarillo de Tormes*, would take us too far from our track. Suffice to say that both here and in one of his most famous *novelas*, “Rinconete y Cortadillo,” he alludes playfully to its conventions, and in a loose sense, parodies them, while using them as a trampoline to launch off in different directions. The most famous convict of the chain-gang, Ginés de Pasamonte, is, amongst other things, a personification of the arch-*pícaro*, Guzmán de Alfarache, since, like Guzmán, he has written his own memoirs, and intends to finish them on the galleys, which is where Guzmán writes his.<sup>12</sup>

In this adventure, the picaresque mainly serves Cervantes as a model of pedigree criminal traits: cynical contempt for the law, stoical defiance, truculence, and a characteristic style, including ruffian’s slang and the already mentioned euphemisms. All this is intended as a mocking antithesis of Don Quixote’s idealistic altruism, and can be exemplified by convict number five, who has much in common with Guzmán de Alfarache, since he is a student, a glib talker and a competent Latinist. Let us recall that Guzmán, besides having the fluency and wit of an ex-court jester, also studied theology at the university of Alcalá de Henares where he displayed considerable ability until he gave up his studies in order to pursue his passion for an innkeeper’s daughter. Moreover, the crime of the Cervantine convict—promiscuity with two female cousins of his, and simultaneously, with two sisters who weren’t related to him, such that the resulting illegitimate brood thoroughly muddied the genealogical trees of the families in question—brings to mind the serial infidelities of Guzmán’s grandmother, who managed to tangle up a hundred lineages by persuading each one of her swarms of lovers that her illegitimate

---

<sup>12</sup> Traditionally, the well-known passage of dialogue in which Ginés de Pasamonte refers to his memoirs, destined, according to him, to eclipse *Lazarillo* and “todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (243), has been interpreted as implying Cervantes’s negative attitude towards the new genre, and a deliberate rejection of its autobiographical form, incapable of shaping human experience in an artistically coherent way and presenting it with the necessary objectivity. As I see it, this interpretation attributes excessive subtlety and density to a casual and jocular allusion to what was then perceived as one of the genre’s novel and prominent features. For a concise survey of these readings, with relevant bibliography, see Dunn, 214–15.

daughter, Guzmán's mother, was his and his alone.<sup>13</sup>

The unabashed *donjuanismo* of convict number five is compounded by the laid back, laconic style of his account of his trial and sentence, with its nonchalant assumption that had he been able to pull strings and grease palms, he would have got off scot-free: "Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, víame a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras por seis años, consentí; castigo es de mi culpa, mozo soy: dure la vida, que con ella todo se alcanza" (241). Guzmán de Alfarache, Cervantes's Rinconete and Cortadillo, and Pablos de Segovia exhibit the same staccato succinctness, and the same shoulder-shrugging cynicism and stoicism, in similar circumstances.<sup>14</sup> Cervantes clearly saw these qualities as intrinsic to the *pícaro*'s brand image.

The Don Quixote of Part I is a loose cannon; one never knows into what he will crash next. One aspect of this is his blind tenacity. When involved in an imaginary chivalric adventure, he becomes madly impervious to dissuasion; the least aggravation inflames his choler and provokes aggression. Apart from one major lucid interval—the Arms and Letters speech—his immersion in chivalric fantasy is total, and precludes the affable discretion that will mark much of his dealings with others in Part II. To all intents, the only character with whom he establishes human contact in Part I—a bond of sympathy, the frank exchange of confidences, the slippage of the chivalric mask, a wavelength of colloquial familiarity—is Sancho. With marvelous insight, Cervantes grounds the intimacy between them, which remains immune to the friction between their opposed temperaments, on a shared attitude of childish make-believe, stemming from the Don's dreams of endless conquests, fame, romance with

13 See *Guzmán de Alfarache*; Part I, Book I, Chapter 2 (Vol. I 98).

14 This is how Guzmán relates the sinister turn taken by his trial: "Mi pleito anduvo. El dinero faltó para la buena defensa. No tuve para cohechar a el escribano. Estaba el juez enojado y echóse a dormir el procurador;" *Guzmán de Alfarache* II, iii, 7; v, 126. See the style in which Rinconete tells of the whipping and sentence of exile imposed on him as a thief: "Prendiéronme; tuve poco favor, aunque viendo aquellos señores mi poca edad, se contentaron con que me arrimasen al aldabilla y me mosqueasen las espaldas por un rato, y con que saliese desterrado por cuatro años de la corte. Tuve paciencia, encogí los hombros, sufrí la tanda y mosqueo, y salí a cumplir mi destierro, con tanta priesa, que no tuve lugar de buscar cabalgaduras" (*Novelas ejemplares*, 166). See also Quevedo, *El Buscón* libro III, chapter iv, where Pablos relates what happened to him and his underworld fraternity in jail.

Dulcinea, and a kingdom, and Sancho's of governorship of an island.

The knight is a loose cannon in the further sense of being psychologically unpredictable. While his character derives a basic consistency from his attempt to imitate on a real-life stage the chivalric heroism of Amadís and Company, his madness serves Cervantes as an alibi for ascribing to him arbitrary shifts of attitude. The unqualified devotion that he professes to Dulcinea in I, 13, 25, and 31 does not prevent him from fantasizing opportunistically about marrying some beautiful *infanta* and by this means inheriting her father's kingdom (I, 21); his stiff and solemn identification with a haughty stereotype of knightly behavior, and the imitation of the corresponding style, yields disconcertingly to witty badinage with the first innkeeper about the prospect of *truchuela* (salt cod) for supper (I, 2), and soon after, with Juan Haldudo (I, 4), to whom he alleges that the lashes inflicted on his servant's hide cancel out what is owed for broken shoe-leather and a bleeding by the barber. So, in the galley-slaves adventure, his ingenuous idealism is disconcertingly belied by his perversely witty and satirical apology for the social utility of the shameful office of *alcabuete*, go-between, this being one of the crimes of which convict number four—a tearful, self-pitying ancient with a long white beard—has been found guilty.

According to Don Quixote, it is not a criminal activity at all, but rather an

oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente bien nacida; y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja, y desta manera se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento, como son mujercillas de poco más a menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia. (239-40)

The Spanish Golden Age, with its fixation on keeping up appearances, derived endless amusement from the burlesque eulogy of vile occupations, or from the portrayal of characters who exercise them and, despite that, impudently lay claim to honour and nobility. The praise or

self-praise of the *alcabuate* or pimp was a topic of the tradition of comedies-in-prose deriving from *La Celestina*,<sup>15</sup> with their richly diversified cast of ruffians, bawds and whores, and then becomes popular in seventeenth-century theatre and poetry.<sup>16</sup> In making Don Quixote articulate it, Cervantes poses us with the problem of interpreting his motives. Innocently misplaced compassion? Scarcely. Caustic wit? But how would that square with the innocent idealism shown elsewhere in the adventure. Clearly, for Cervantes, madness cuts the Gordian knot of such dilemmas.

A similarly disconcerting impression is caused, after the interrogation is over, by the speech with which our self-appointed attorney for the defense pleads with the guards to let their captives go free (244-45). It is, like the praise of the *alcabuate*, a world-upside-down defense of the indefensible; though here the comic inversion of rational normality isn't an effect of wit, but of an incongruous mix of unctuous compassion, naive casuistry, messianic arrogance, supplication, threat, and emotive maxims. The latter, in particular, contribute to the speech's ambivalence, which led the essayist Ángel Ganivet in his *Idearium español* (68-69) and the philosopher Miguel de Unamuno in his *Vida de don Quijote y Sancho* (187-93), to see it as upholding ideal justice against the cold, institutionalised process of the law. So, for Unamuno, Don Quixote's liberation of the galley-slaves is consistent with his—also God's, nature's, and the

---

15 It is launched by Celestina herself, who in Act III of Rojas's tragi-comedy, in talking of her mastery of her profession, boasts of the honorable reputation it has won her: "En esta cibdad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conoscida pues no soy?" (I, 133). The terms in which Don Quixote praises the office of go-between resembles in various aspects the interventions of the pimp Galterio and the bawd Franquila, in the anonymous *La Thebayda* (1521), 92-95, 113, y 124. For example, Galterio praises the usefulness of criminal informers, indignantly rejecting the unfavorable estimation in which they are held: "Pero, ¿por qué dixiste malsines? No quiero consentir esso: antes es oficio de hombres justos y zelosos de concordia. ¿Y qué otro oficio es el del regidor o jurado, salvo mirar que las cosas de su república estén bien gobernadas, y poner espuelas al corregidor en que castigue los excesos feos y abominables al bien popular, y hazer que con todo rigor se executen?" (93). In the same work, Franquila boasts of her skill, comparing herself to "los temerosos y no esperimentados, como son las donzellas y personas semejantes, que siempre sus respuestas son cargadas de mil recelos y acompañadas de mil género de temores" (124). On the figure of the go-between, see Redondo, 251-63 and 347-61. Redondo's reading of the galley-slaves adventure, granted the different angles of interpretation that we adopt (see n. 1), is similar to mine in his emphasis on its world-upside-down comedy and paradoxical violation of common sense.

16 *Don Quijote*, ed. Rodríguez Marín (1947-49), iii, 173-74 (note).

Spanish people's—preference for hot-blooded, spontaneous punishment followed by forgiveness. Unamuno's idealized conception of Don Quixote as a modern version of Christ is, as he well knew, quite un-Cervantine; the partly burlesque effect of the knight's speech is clearly signalled by the unctuous "hermanos carísimos" with which it begins, grotesquely inappropriate to the villains whom he has just interviewed.

Yet Unamuno's reading isn't wholly off beam. Don Quixote's maxims, which Unamuno quotes extensively and are the basis of the knight's plea, would be moving and persuasive if only the application took account of the circumstances. In pleading for the prisoners' freedom he invokes the principle of natural law which was cited in the famous mid-sixteenth century theological polemic about whether it was right to enslave the colonized Indians of Latin America: "me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres."<sup>17</sup> He further invokes Christ's "Judge not that ye be not judged," or a Spanish proverb which expresses basically the same idea: "Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno." He asks the guards, what's in it for you?, or, to put it in his words: "No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello."

This is a principle of clemency that Don Quixote will enjoin on governor-elect Sancho in his precepts of government in Part II, Chapters 42 and 43, in these terms: "Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo" (II, 42; 971); "[a]l culpado que cayere debajo de tu jurisdicción, considérale hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y en todo cuanto fuere de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstratele piadoso y clemente, porque aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia" (II, 42: 972). As can be seen, in that largely lucid discourse, the injunctions to be merciful carry significant qualifications about taking account of the circumstances and the rights of the other party. By contrast, the exhortation

---

<sup>17</sup> See Hamilton, 35 and ff.

to the guards to show clemency to the impenitent scoundrels in their custody is ridiculous. So, when Don Quixote, after having assaulted the guards and released the prisoners more by luck than by his own efforts, gathers them in a circle around him and arrogantly orders them to go loaded in chains to pay homage to Dulcinea, he gets what he deserves: instead of admiring gratitude, an ignominious pelting with stones.

The chapter ends with a brilliantly evocative image of two vertical figures and two horizontal ones in the now deserted sierra: Don Quijote and Rocinante stretched on the ground side by side; Sancho stripped of his cloak beside his ass, which stands pensive, with head lowered, its ears still twitching in reflex response to the now ended shower of stones. Those ears are the nearest thing to a comment on the moral of the affair, since Cervantes, characteristically, offers none, save to describe Don Quixote as “mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho.” That phrase, I think, carries an echo of the moral of the Aesopic fable about the man who nurtured a snake and then complained when it bit him. In the Spanish versions available to Cervantes it reads: “El que faze bien y ayuda al malo ingrato sepa que sera del desagrado y en lugar de le responder con buena obra le contrariara.”<sup>18</sup>

So, one can read the adventure as a right-wing fable about the folly of doing good to the undeserving, an idea which the Spanish proverb expresses with succinct savagery: “Cría cuervos y te sacarán los ojos.” Or, with Unamuno, you can read it as a Christian fable about charity being its own reward, sole consolation for its inevitable defeat in a mean and nasty world. Or, with the author of *Moby Dick*, you could take it as yet another example of Don Quixote’s defense of the oppressed and down-and-out, hence as a heart-warming affirmation of the democratic ideal of the brotherhood of man.<sup>19</sup> This open-ended virtuality of meaning, characteristic of myth, is typical of *Don Quixote* and is furthered by Cervantes’s playfully ironic detachment.

In this respect it’s instructive to compare the galley-slaves adventure in his novel with its imitation in Avellaneda’s sequel to Cervantes’s Part I. In Chapter 8 of Avellaneda’s *Don Quijote*, the hero, in Zaragoza, sees a

<sup>18</sup> *Fábulas de Esopo*, fols. xxix-xxx, “del ombre y de la culuebra.”

<sup>19</sup> See Harry Levin,, 260, 263-66.

prisoner being paraded through the streets on an ass while being subjected to a public whipping. Imagining some fantastic story about a knight abducted by wicked enemies, he tries to rescue the felon, is overcome by a crowd of guards and bystanders, and is clapped into prison with the imminent prospect of suffering the same fate as the man he tried to liberate. He only avoids this thanks to the intervention of his aristocratic protector, Don Álvaro Tarfe, who persuades the magistrate to release him on grounds of insanity. That is to say, Avellaneda treats Don Quixote's intervention as chimerically ineffectual from a perspective of law-abiding common sense, and quite suppresses the subversive and thought-provoking implications of the Cervantine adventure. In Cervantes's version, these arise from a combination of factors: Don Quixote's appeal to principles of clemency and forgiveness; the passing allusions, however tendentious, to the arbitrariness and corruption of the law; the brutal disproportion between the prisoners' retaliation and Don Quixote's offense; above all, the fact that, however mad his intervention, it succeeds. Avellaneda upholds conventional poetic justice; Cervantes turns it upside down, and in so doing, appears to be trying to tell us something.

But what precisely? In trying to answer that question, we mustn't exaggerate the novel's subversiveness. The Quixotic adventures of Part I are rooted in farce, or in neighboring genres, and partake of farce's license to turn the normal, respectable world topsy-turvy. When Cervantes, in his prose-epic *Persiles y Sigismunda*, handles situations similar to the galley-slaves adventure, as he does on two or three occasions, the treatment is more serious and less out of tune with conventional proprieties. The same consideration applies to Don Quixote's lucid precepts of government to Sancho in Part II, chapters 42 and 43, where some of the edifying principles that are madly misapplied by the liberator of the galley-slaves—particularly those about tempering justice with mercy—are re-affirmed in an ideological context which no contemporary reader would have considered revolutionary.<sup>20</sup> The merry chaos unleashed by Don Quixote's

---

20 Apart from the precept about clemency, the reproof of judicial venality and harshness. With respect to the latter, the precept: "Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas rezones" (II, 42; 972) is similar in spirit to Don Quixote's plea for tolerance to be shown to Pasamonte's defiant threats:

madness permits Cervantes to provide a denouement which, while castigating his error, satisfies various impulses of his own which are at variance with Avellaneda's conventional solution: his characteristically Spanish suspicion, still alive and kicking today, of the corruption of the law, with accompanying sympathy for astute outwitting of the legal apparatus;<sup>21</sup> his habitual preference, well exemplified by Sancho's governorship in Part II, for justice of a humane, informal, commonsensical kind which cuts through legalities and tempers harshness with mercy.<sup>22</sup>

So, the galley-slaves adventure can't plausibly be cited as corroboration of the postmodernist view of *Don Quixote*. All the same, one must avoid minimizing this adventure's, and the novel's, potential suggestiveness, similar to the effect of a heavy stone being cast into a deep pool, with ripples of implication spreading out in ever-widening circles from the point of impact. Ever since Baltasar Gracián, in his mid-seventeenth-century prose-allegory of man's pilgrimage through life, *El Criticón*, took Don Quixote and Sancho as archetypes of two contrasted moral failings, vain self-importance and selfish pusillanimity, or too much ambition and too little,<sup>23</sup> Cervantes's story, and particularly its central character, have appeared to each succeeding age as symbols of the human condition, which that age interprets in terms of its own leading preoccupations. For the Enlightenment, Don Quixote embodied any kind of bigoted fanaticism or conservative adherence to outdated ideas; for the nineteenth century, the Ideal in conflict with the Real; for the twentieth, a lesson in epistemological relativism; for postmodernism, the deconstruction of language, history, monocentrism.<sup>24</sup> What, we ask in bewilderment, gives

---

"Alzó la vara en alto el comisario para dar a Pasamonte, en respuesta de sus amenazas, mas don Quijote se puso en medio y le rogó que no le maltratase, pues no era mucho que quien llevaba tan atadas las manos tuviese algún tanto suelta la lengua" (244).

21 See "El licenciado Vidriera" (188-89); "La ilustre fregona," (397); see also the denouement of the interrogation of the two false ex-captives in *Persiles y Sigismunda* (Book III, Chapter 10).

22 See, apart from the precepts of government to Sancho and his performance as governor in Barataria, *Don Quijote* (II, 32; 900); "El amante liberal" (*Novelas*, 128); Periandro's advice to the vengeful husband Ortel Banedre in *Persiles y Sigismunda* (Book III, Chapter 6).

23 See my "Gracián lee a Cervantes," 181-82.

24 Here I sum up the broad outlines of the history of the interpretation of *Don Quixote* since the seventeenth century, as described in my *The Romantic Approach to Don Quixote*. See especially the recently published Spanish translation of it, with numerous revisions, 36, 66, 242,

this now very old book, product of an age very remote from the modern one, its amazing power of self-renewal?

To attempt to answer that question is a Quixotic enterprise, since it entails enquiry not just into the nature of the book that Cervantes wrote, but into the complex reasons for modernity's mythic recreation of it. So I shall give a merely partial answer by concentrating, within the limitations of a final paragraph, on the former of those two aspects. The first reason—and here lies *Don Quixote's* revolutionary novelty in relation to the prose-narrative of its age—has to do with its fundamental ambivalence, due to its alternation between the modes of heroic or romantic adventure and critical parody of them, which often results in the fusion of these two things. This hybrid condition stems from the nature of Cervantes's mockery of Don Quixote and of the chivalric genre that he personifies; it is implicitly governed by the standard of an ideal prose-epic which he eventually fulfilled in his Byzantine romance *Persiles y Sigismunda*, and anticipated in numerous *novelas* previous to that, including some of the interpolations of *Don Quixote* Parts I and II. Precisely because of his internal, empathetic relation to the genre of romance, he creates a hero who, instead of being a merely ridiculous caricature of it, enacts a version which has, potentially, many of the requisite ingredients, including seriousness and stylistic elegance, but botches them by adherence to a fabulous model. So, in *Don Quixote*, liberator of the galley-slaves, one perceives a frustrated and abortive version of Cervantes's epic hero, Periandro, much more interesting to us than Periandro because, unlike that priggish paragon of virtue, he, and the novel about him, are not set in the plaster cast mould of the neo-classical epic and courtly decorum; rather, he is an individualized, quirkily deluded personality, absurdly at odds with respectable, common sense behavior, who nonetheless violates these norms from a standpoint that strikes a chord with rational ethical principles. From that paradoxical blend of contraries derives the thought-provoking resonance of the galley-slaves adventure, giving it simultaneously the stark exemplariness of a moral fable and the open-ended virtuality of myth.

---

265. With regard to the postmodernist interpretation of it, see the reference to Carlos Fuentes (n. 4 above), Carroll Johnson, "Cómo se lee hoy el *Quijote*" (335-48) and *Cervantes and the Material World*; also, Diana de Armas Wilson, *Cervantes, the Novel and the New World*.

The second reason, which compounds that original ambivalence, stems from the original strategy adopted by Cervantes to deal with a dilemma posed by Spanish Counter-Reformation didacticism. The age's literature of entertainment, *Guzmán de Alfarache* being a major example, either emphatically identified with it or felt obliged to justify its failure to do so. However, turning a work of light fiction into a pulpit was an infraction of decorum, as much for post-Tridentine piety as for Classical aesthetics; and that kind of pretentiousness comes in for wittily malicious satire in the prologue to *Don Quixote* Part I. Cervantes solved the dilemma of how to avoid frivolity without sermonizing by incorporating in his novel the learned topics and moral wisdom of his age, while treating them in a manner which is light, humourous and idiosyncratic. So, the liberator of the galley-slaves invokes Christian forgiveness, scholastic natural law, the Classical definition of prudence, and the juridical principle of equity—all in support of a comically crazy case. As a result, ever since about 1700, when temporal distance began to blur the cultural premises that Cervantes's contemporaries took for granted, readers have been asking themselves what he is getting at and whose side he is on.

The third, and related reason for *Don Quixote's* suggestiveness is its archetypal quality, deriving mainly from the way in which the hero's and Sancho's characters are conceived as a concentrated, seamless synthesis of literary and folkloric types. If Baltasar Gracián in the mid-seventeenth century perceived Don Quixote as the personification of vain self-importance, this was because Cervantes smoothly blends into the character, without advertising the quotations, traits taken from well-known models of boasting and bravado: the *miles gloriosus* of Latin comedy, the braggart lackeys and ruffians of its Spanish Renaissance continuations, the hectoring paladins of the Ariostan tradition, the pathologically snobbish squire of *Lazarillo de Tormes*. If Erich Auerbach in the twentieth century considers Don Quixote's conception of Dulcinea as embodying "Plato's idea of beauty, courtly love, the *donna gentile* of the *dolce stil nuovo* school, [Dante's] Beatrice, *la gloriosa donna della mia mente*" (108), then this is no accident, since Cervantes combines in it at least the first two precedents, and some others that Auerbach doesn't mention, including Petrarchist hyperbole, pastoral preciousness and tearfulness, the mad effu-

sions of Calisto and his like, Roland's frenzied antics, the soulful introspection of Amadís. Wide-ranging eclecticism is intrinsic to Don Quixote's make-up, since his imitation of the chivalric genre freely embroiders and enriches it with all kinds of topics, styles and registers, some more or less akin to it, others much less so: the ballad-tradition, Italian heroic romances, Classical epic, Spanish chronicles, pastoral prose and poetry, the Bible, the favorite themes of Renaissance humanism, Spanish and Italian lyric poetry, legal and commercial jargon, colloquial idioms, and so on *ad infinitum*. Cervantes's novel is like a giant sponge passed over preceding literature and folklore, absorbing its motifs almost imperceptibly; posterity, in squeezing out the sponge's contents, detects the allusiveness but no longer perceives the specific references, and so supplies any that takes its fancy. Madame de Pompadour's «Après nous, le déluge» might be Cervantes's fitting epitaph.

Cambridge University  
20 St Michaels,  
Longstanton, Cambs., CB24 3BZ  
United Kingdom  
Email: ajc1002@cam.ac.uk

### Works Cited

- Æsop. *Fábulas de Esopo*. Facsimile of the 1489 edition. Madrid: Real Academia Española, 1929.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. S. Gili Gaya. 5 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Anon. *Lq Thebayda*. Ed. Keith Whinnom and G.D. Trotter. London: Tamesis, 1968.
- Anon. *Famoso entremés de Mazalquiví. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. Ed. E. Cotarelo y Mori. 2 vols. Madrid: Bailly-Bailliére, 1911. 65-68.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1965.
- Auerbach, Erich. "The Enchanted Dulcinea." *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask [1953]. Reprinted in *Cervantes*. Ed. Lowry Nelson Jr. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1969. 98-122.
- Avellaneda. See Fernández de Avellaneda.

- Canavaggio, Jean. *Cervantès*. Paris: Mazarine, 1986.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Rodríguez Marín. 10 vols. Madrid: Atlas, 1947-1949.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Persiles y Sigismunda*. Ed. R. Schevill and A. Bonilla. 2 vols. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914.
- Close, Anthony. "Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura." *Don Quijote*, ed. Rico. Vol. I, lxvii-lxxxvi.
- . *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- . "Gracián lee a Cervantes: la trascendencia de lo intrascendente." *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001)*. *Actas del II Congreso Baltasar Gracián en sus Obras (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001)*. Ed. Aurora Egido, María Carmen Marín, Luis Sánchez Laillo. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004. 179-98.
- . *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge UP, 1978. Translation: *La concepción romántica del Quijote*. Trans. Gonzalo Djembé. Barcelona: Crítica, 2005.
- Dunn, Peter. *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. 3 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español*. 6th ed. Madrid: Suárez, 1933.
- Gorfkle, Laura. *Discovering the Comic in Don Quixote*. Chapel Hill: U of North Carolina Department of Romance Languages, 1993.
- Hamilton, Bernice. *Political Thought in Sixteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon, 1963.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Johnson, Carroll. "Cómo se lee hoy el Quijote." In *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 335-48.
- . *Cervantes and the Material World*. Urbana: U Illinois P, 2000.
- Levin, Harry. "Don Quijote y Moby Dick." *Realidad* 5 (Buenos Aires, September/October 1947): 254-67.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. F. Lázaro Carreter. Acta Salmanticensia 18.4. Salamanca: Gráficas Cervantes, 1965.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote*. 2nd ed. Madrid: Castalia, 1998.
- Ríos, Vicente de los. "Vida de Miguel de Cervantes Saavedra y Analisis del Quijote." Prologue to *Don Quijote de la Mancha*. 4 vols. Madrid: Real Academia Española/Ibarra, 1780.

- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Julio Cejador y Frauca. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- Roubaud-Bénichou, Sylvia. *Le Roman de chevalerie en Espagne: entre Arthur et don Quichotte*, Paris: Champion, 2000.
- Rueda, Lope de. *Pasos*. Ed. José Luis Canet Vallés, Madrid: Castalia, 1992.
- . *Obras de Lope de Rueda*. 2 vols. Madrid: Real Academia Española, 1908.
- Sales Dasí, Emilio José. *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Unamuno, Miguel de. *Vida y don Quijote y Sancho*. 14th ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Wilson, Diana de Armas. *Cervantes, the Novel and the New World*. Oxford: Oxford UP, 2000.

---

## El bivio humano y la discreta elección de don Quijote en sus primeras salidas

AURORA EGIDO

---

**A**L LECTOR MEDIANAMENTE CULTO de *Don Quijote* el adjetivo “ingenioso” del título debió ponerle sobre aviso de que el hidalgo manchego podía tener más de ello que de juicioso y discreto. La lectura del prólogo y de los preliminares no dejaría de confundirle respecto al par *ingenium-iudicium* y a cuanto se refería a los conceptos tradicionales de discreción y prudencia, aunque éstos ya anduvieran muy lexicalizados.<sup>1</sup> Pero su mayor grado de admiración le vendría, tal vez, con la primera frase del capítulo primero, donde se habla ya del “famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha,” del que presumiblemente no había oído hablar jamás. Al poco, la frase: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme,” aparte de dejarle perplejo, le mostraría, con claridad meridiana, quién tenía las riendas del relato, o lo que es lo mismo, a quien correspondía en realidad la discreción de la obra, toda vez que se ocultaba lo que de suyo era imprescindible en buena retórica. Esa primera ruptura con un lugar común, y nunca mejor dicho, conformará luego una larguísima cadena que será capital en la invención cervantina. Vale decir, la de no atenerse a los lugares comunes para correr por cuenta propia, manejándolos a su antojo y dentro de un parámetro

---

<sup>1</sup> Este trabajo es complementario de otros que hemos publicado sobre el tema en las obras de Cervantes y de Gracián y que recogemos en “El camino de la felicidad...” (193 y 226). Y véase el clásico trabajo de Margaret J. Bates.

que todo lo disloca, como es el de la locura del protagonista.<sup>2</sup> Sin entrar en otras cuestiones, nuestro propósito en este trabajo es el de analizar el juego de la discreción y de la prudencia en las dos primeras salidas de don Quijote, a sabiendas de que es asunto de mayor alcance ya que afecta a toda la obra.<sup>3</sup>

Al margen del detalle de los hábitos, familia y costumbres reflejados en el espejo de la vida de don Quijote, Cervantes entra enseguida en la “afición y gusto” del hidalgo por los libros de caballería. Esa primera prueba de discreción quijotesca es definitiva y destaca el primer bivio humano del personaje, pues, puesto a elegir, se nos dice que “olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda” (I, 1; 39) para darse a leer tales libros. Lo cual, si bien se mira, será definitivo, pues esa decisión marcará enteramente el resto de su vida y nos mostrará la irreversibilidad del camino escogido. Toda elección desencadena una serie de efectos lógicos que se suceden, y en este caso, la venta de muchas fanegas de tierra mermará, por un lado, su hacienda y engrosará, por otro, la alacena de su biblioteca.<sup>4</sup> A su vez, la entrega a la lectura implicara una nueva selección, en este caso libresca, pues aunque compra cuantos libros puede, es evidente que don Quijote los selecciona según su propio criterio, aunque las “razones” aplicadas a la compra de los libros produzcan en “el pobre caballero” (I, 1; 40) el efecto contrario, pues de resultas de todo ello, pierde el juicio y se deja dominar por la imaginativa.

A partir de ahí la obra cervantina determinará un total y absoluto vuelco sobre la tradición asignada al perfil del discreto, pues éste, juicioso por etimología y tradición, va a casar difícilmente, en su acepción usual, con don Quijote. Pero Cervantes, a quien le obsesionaba la invención, sabía muy bien que ésta residía en el ingenio, con lo que, al crear la especie de un hidalgo ingenioso pero que tenía perturbado el juicio, trastocaba

2 Silvia Roubaud en “Los libros de Caballerías” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2, ed. Francisco Rico, CXXXIII) plantea el asunto en relación con la libertad en el uso de los tópicos caballerescos. Todas las citas irán referidas a dicha edición.

3 La bibliografía sobre esos primeros capítulos es abrumadora, como muestra la síntesis de María del Carmen Marín (*Don Quijote* 2, 20-21 y 23-24)

4 Téngase en cuenta que, para Santo Tomás (*Suma* V, 301), “la prudencia es la virtud que dirige las demás virtudes morales.” Él distingue entre deliberación o *consilium* y consentimiento o *consensus* (399 y 414).

los términos habituales de la filosofía moral, por no hablar de los del comportamiento. Ello afectaba además a la prudencia, pues ésta, junto a la discreción, era atributo del juicio. El singular modo de pensar y actuar de don Quijote hará que se libere una batalla constante entre ingenio y juicio, lo que desbaratará el arquetipo de las virtudes, tanto teologales como cardinales, y de cuanto ello afecte a los pensamientos, palabras y acciones del protagonista. No olvidemos además que el juego entre ingenio y juicio afectaba también al lenguaje y a la propia creación literaria, como había confirmado hacia tiempo la Carta a la Duquesa de Soma de Juan Boscán o el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, por citar dos textos bien conocidos.<sup>5</sup> De ahí que el juego dislocado de una discreción sin juicio aparente se proyecte en todos los planos del *Quijote*, incluido, claro está, el relativo a las cuestiones de la lengua, con consecuencias insoñadas, a parte de que el protagonista desobedecía, aparentemente al menos, los principios básicos de la prudencia, como “hábito de hazer con verdadera razón,” según decía López Pinciano, siguiendo a los clásicos.<sup>6</sup>

Si la discreción es hermana del buen consejo, además de ser atributo de la prudencia, esa regla parecen cumplirla, en principio, el cura del lugar y maese Nicolás, aunque el solo enunciado de un graduado por Sigüenza y un barbero restasen credibilidad a un apoyo juicioso en la materia, como más adelante ocurrirá con los consejos del ventero a don Quijote. La pérdida de juicio y el exceso de fantasía, diagnosticados desde el principio en el hidalgo manchego, barruntan el perfil de un individuo en el que cualquier asomo de auténtica discreción debería lógicamente brillar por su ausencia. Las pruebas de ensoñación o la mezcla de héroes históricos y ficticios en su mente así parecen corroborarlo, aunque lo más sobresaliente sea la capacidad que enseguida muestra don Quijote de tener ante los ojos lo que lee, cosa que ocurre cuando ve salir de su castillo y robar a Reinaldos de Montalbán como si lo tuviera todo delante (I, 1; 43).

Un juicio rematado, que provocaría la decisión de convertirse en caballero andante, derivará en esa discreción imposible a la que el personaje parece estar abocado desde el principio. Pero Cervantes indica muy pronto que su pensamiento fue singularísimo y nunca visto, anunciando así esa

5 Sobre ello, nuestra introducción a Baltasar Gracián (*El Discreto*, 165).

6 Véase Baltasar Gracián (*El Discreto*, 25) y, en general, Pierre Aubenque y Den Vyl.

mezcla extraña de ingenio y juicio o de ingenio y discreción que van a ser, sin duda, las marcas que impriman no solo lo excepcional del personaje, sino de la obra en cuestión. Pues curiosamente el juicio no desaparece totalmente ni tampoco los constantes amagos de discreción o de prudencia, toda vez que se apliquen al “más extraño pensamiento” que jamás dio loco en el mundo” (I, 1; 43), como era el de hacerse caballero andante. Es curioso que la elección, en este caso, no aparezca como un acto de voluntad, sino como producto de un juicio trastrocado, pues luego todo su empeño lo pondrá en llevar a cabo semejante pensamiento, y eso, en principio, casaba a la perfección con cuanto la prudencia implicaba como aplicación práctica.<sup>7</sup> Por otro lado, la elección era considerada como un acto propio del libre albedrío, con todo lo que ello conllevará en la obra en relación con el ejercicio de la libertad.<sup>8</sup>

Si la prudencia siempre persigue un fin bueno, es evidente que don Quijote usa de ella, o así se lo pareció a él, pues creyó que hacerse caballero andante no sólo iba en aumento de su honra, sino en el del servicio de la república.<sup>9</sup> El bien individual y social quedaban así, en principio, garantizados, y más cuando amplió el elenco de los fines perseguidos, extendiéndolos al logro de nombre y fama. La reiteración del adjetivo “pobre,” aplicado al hidalgo en los inicios, rebaja ante el lector esos amagos de grandeza, aparte de remover la retórica de los afectos, provocando así nuestra simpatía, y más al tratarse de un ser para quien esos pensamientos son “agradables” y hasta le producen un “e extraño gusto” (I, 1; 44). Con

7 Santo Tomás (*Suma*, IV; 376 ss.) considera que elegir, consentir y usar conforman un doble proceso intelectual y volitivo. El *consilium* o deliberación es anterior a la elección, siguiendo la *Ética* de Aristóteles.

8 Santo Tomás (*Suma*, IV, 376-78) y la tradición aristotélica consideran que la *electio* es el acto propio del libre albedrío. A través de ella, el hombre elige su libertad con la ayuda de la voluntad y con la del entendimiento, que prevé la relación entre los fines y los medios, aunque la voluntad también puede querer lo imposible (384), como le pasa a don Quijote. La razón ordena a la voluntad, según Santo Tomás, y, respecto a la libertad, ésta consiste en el acto de elegir (382 ss.), pero siempre en función de un fin, al revés de lo que ocurre con los animales (387), pues éstos no se rigen por la voluntad, sino por el apetito sensitivo. Alberto Blecua (515) ha mostrado los curiosos parámetros que, en *Don Quijote* II, 59, presenta, para Rocinante y el rucio, semejante libertad, recogiendo unas octavas anónimas sobre el sintagma: “a su albedrío y sin orden alguna.”

9 Santo Tomás (393). También anda implícita la idea de que la nobleza hay que adquirirla, como decía Buonaccorso da Montemagno en su *Trattato di nobilità* (Garín, 82).

ello se muestra algo evidente como es el alcance de la felicidad inmediata que para don Quijote supone no sólo pensar en tales proyectos, sino en tratar de llevarlos cuanto antes a la práctica, cuestión fundamental, como decimos, en el modelo clásico de la ejecución prudente.<sup>10</sup> Por otro lado, el hecho de que don Quijote se diese a la lectura obliga también a considerar la obra cervantina como un capítulo particular de la dignidad del hombre alcanzada por las humanidades, gracias a las cuales se pueden remontar las miserias. Ello no sólo le permite establecer un diálogo permanente con el pasado literario caballeresco, sino de hacerlo vivo según su criterio.<sup>11</sup>

El seguimiento de los modelos y el propósito de llevarlos a buen término anuncian el triple juego temporal de pasado, presente y futuro, inherente a la prudencia, que tanta importancia va a tener en toda la obra, pero ésta no va a rodar curiosamente por los caminos tradicionales, al provenir de una mente que ha perdido el juicio y, por tanto, tiene desplazado de ese territorio el ejercicio de la voluntad. El antagonismo que en don Quijote ofrecen juicio y prudencia y juicio y discreción, parte de un exceso de ingenio que más que privarle de la razón, hará que ésta se aplique solamente al plano creado por la imaginativa, trasladándose del terreno del juicio donde debería estar ubicada.

Don Quijote se comportará, a partir de ese momento, al menos en el terreno que atañe a su determinación caballeresca, de forma discretísima, eligiendo lo mejor de lo que tenía, de acuerdo siempre con el modelo que había aprendido en los libros y pergeñado en su mente. Y así adereza, limpia y mejora con industria lo que posee, y hasta rehace lo que deshizo con una lógica aplastante que incluso le lleva a no querer probar su fortaleza dos veces por si se le vuelve a romper la celada. Haciendo de la necesidad virtud, adapta lo que tiene al arquetipo caballeresco, pero dando siempre señas de relativa discreción, pues si no puede elegir caballo, trabaja con la

---

<sup>10</sup> Tratamos de ello en "El camino de la felicidad." Eugenio Garin (*L'Umanesimo*, 86-87) ya señaló en Pontano que la "buona fortuna" aparecía como elemento necesario para la felicidad. Téngase en cuenta que la elección entre el deleite y la virtud (*Abstine' et sustine'* de Epicteto) era inherente a la tradición del *bivio* humano.

<sup>11</sup> Eugenio Garin (98-99) recuerda, en el *Actius* de Pontano, que las letras son *liberales* porque "liberano l'uomo e collocano signore di sè, in un mondo liberi di spiriti libri." Es un tema que aparece en Manetti, Bruni, Vergerio y otros (Garin, 51ss., 75 y 100), y sobre el que tratamos por extenso, en relación con Gracián (*Humanidades y dignidad del hombre*).

imaginativa para seleccionar al menos su nombre, y después de muchos que “formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación”(I, I; 45), al fin le vino a llamar “Rocinante.” Asunto éste que corre además parejas con el mismo proceso selectivo de la creación literaria en la que el libro nos sume, pues el ingenio del protagonista es paralelo al del narrador de su historia. Cada uno de esos actos de discreción aparente se ve además coronado, como decimos, por una evidente sensación de gozo, en este caso, el producido por el hallazgo de un nombre “alto, sonoro y significativo”( I, I; 45), lo que de nuevo marca la distancia irónica entre sus apreciaciones, las del narrador y las de los mismos lectores.

La elección de su propio nombre y del apellido sigue por idénticos derroteros y es también sopesada y lenta. De este modo, y con todo lo que sigue, don Quijote de la Mancha es el primer personaje de la literatura que se inventa a sí mismo, lo que equivale a decir, en términos literarios, a ser discreto máximo, al menos en el plano teórico. Y al hacerlo, no sólo se inventa quién es, sino que elige además su destino, poniendo todos los medios a su alcance para conseguirlo. La invención de Dulcinea y del amor serán también rasgos singularísimos, pues si desde Pietro Bembo y Gil Polo la invención del amor contaba con algunos precedentes, nadie se había atrevido a inventarse tan rotundamente a la amada por necesidad literaria como hizo don Quijote. Y así nos encontramos con un acto de discreción suma y nunca vista como fue el de la elección de una amada que sólo era fruto de su imaginativa, aunque luego la ubicara en un ser existente, procediendo de manera totalmente contraria a la habitual en tales casos.

Holgándose con sus propios pensamientos y discursos, don Quijote decide que sea Aldonza Lorenzo tras ese acto supremo de discreción ficticia que le lleva además a elegir el nombre músico y peregrino de Dulcinea. Si todos los principios son informes e incluso los personajes tardan en conformarse al arbitrio de sus autores, el primer capítulo del Quijote muestra que Cervantes no sacó a su héroe hecho y armado como Minerva de la cabeza de Júpiter, sino que fue el propio personaje el que se hizo a sí mismo paso a paso, en un acto de discreción nunca vista, y cuya elección partía claramente del ingenio y no del juicio como era habitual. A partir

de ese momento, toda la obra dependerá de esa extraña dislocación su-puesta por la invención de un personaje asombroso derivado del trazado paradójico de un loco discreto y prudente como don Quijote. Claro que pese a lo dicho, hay que tener en cuenta que el autor se libra muy mucho de mencionar, por el momento, a la discreción y no digamos a la prudencia, limitándose a decirlo hilando.

Sabido es que en el camino de la novela y en el de la literatura en general juega un papel crucial la salida del héroe. Pero don Quijote no sale a la ventura sin más ni más, sino que se muestra tremendamente previsor, echando días en el empeño. A este respecto, no parece casual la importancia que tiene en toda la obra la palabra “prevenciones” que ya aparece al principio del segundo capítulo, el de su “primera salida” (I, 2; 48) y que además jugará constantemente con “provisiones” a lo largo de la misma. Nos encontramos así con que a don Quijote no le falta aparentemente nada para ser prudente, si no fuera porque el pasado al que él se remite no es el de la experiencia real y propia, sino que sólo reside en el rescoldo que la literatura caballeresca guarda en el almacén de su memoria. Tanto los preparativos como la ejecución de sus deseos caballerescos, conllevan en él un claro ejemplo de *virtù* entendida como valor de afirmación personal del hombre que construye su propio camino para vencer a la fortuna, dentro de los parámetros marcados por el humanismo renacentista.<sup>12</sup>

Su primera salida, a oscuras y en celada, estando ya su casa sosegada, habla además de la cautela del prudente que se va por la puerta falsa para que nadie lo vea, imitando una vez más a los modelos. Cuando, según se nos dice, “salió al campo con grandísimo contento,” la afirmativa redundante en el feliz alborozo de quien lleva a efecto su pensamiento, aunque sorprendente es que carezca de meta concreta a la que dirigir sus pasos, solo movidos hacia el indeterminado encuentro de hazañas caballerescas. La tristeza de no saberse armado caballero enturbiará el gozo inicial, aunque el decidir dejarlo para mejor ocasión, pruebe su determinación de seguir

---

<sup>12</sup> Para la relación entre *virtù* y fortuna en Alberti, Maquiavelo y Guicciardini, Eugenio Garin (*El Renacimiento italiano*, 78). En general, todos anteponen la primera a la segunda. Alberti valora más la prudencia y las demás virtudes que la fortuna. Maquiavelo, en cambio, creía que la fortuna podía ser más decisiva que la *virtù* según demostraba el ejemplo del imperio romano (81). Ernest A. Sicilian (601) ha tratado el tema en general..

adelante, sin pararse ante ningún obstáculo. Pero la clave de todo lo que vendrá después parece residir en ese instante en el que el narrador nos dice que “prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de sus aventuras” (I, 2; 49).<sup>13</sup> Pues al hacer que la discreción sea vicaria del caballo, don Quijote trastoca el orden de las cosas, relegando la ponderada virtud a la voluntad de un animal, lo que equivalía a abandonarla en manos del azar. Aunque detrás del gesto haya un modelo caballeresco, como luego veremos, es evidente que Cervantes presenta esa decisión, o mejor dicho, esa indecisión, como algo derivado de su locura. Aparte habría que considerar toda una retahíla de inquisiciones filosóficas y teológicas que desde Aristóteles y Santo Tomás versaban sobre si los animales podían o no ser prudentes.

La preocupación por la fama le llevará incluso a don Quijote a escribir en su mente el amanecer de su primera salida en su futura historia, caminando por los campos de Montiel, en una nueva elección libresca con la que se inicia así el libro de su vida en el punto y hora de su primera salida, entendida como alumbramiento. La unión de curso y discurso, como ocurre en otras obras cervantinas, es así absoluta, y la discreción de don Quijote, al elegir el texto que contará su historia, es simultánea a la del discreto autor que, a renglón seguido, sentencia: “Y era la verdad que por el caminaba”.<sup>14</sup> El diálogo del hidalgo con el futuro “coronista” de su historia y con Dulcinea abunda en la invención de sí mismo y de los otros que hace constantemente, sin que le ocurra nada fuera de su pensamiento, donde va imprimiendo como buen amador platónico, no solo el gesto de su amada sino todo cuanto se refiere a la caballería andante y lleva escrito en su alma. En este sentido, creo que cabría entender el fenómeno como un claro traslado de los parámetros del amor platónico y ficiniano al campo de la caballeresca, pues los libros que ha leído y que le han entrado por

<sup>13</sup> Se repite en I, 4; 73, como luego veremos, siguiendo modelos caballerescos. En nota 53 se recuerda el romance del Marqués de Mantua que “muy enojado/ la rienda le fue a soltare,/ por do el caballo quería/ lo dejaba caminar,” cosa que prueba hasta qué punto no es modelo único la caballeresca, sino que aparece en otras situaciones de caballero errante y errático.

<sup>14</sup> La idea, tan cara a Gracián, de que la fama solo se alcanza cuando alguien cuenta los hechos, estaba ya en Poggio Bracciolini (*Dialogus de infelicitate principum*, f. CIII), donde demuestra que así éstos no caen en el olvido. De ahí que don Quijote trate de que sus acciones corran a la par que la constancia escrita de las mismas, e incluso anticipándose a ellas.

la vista se le han quedado de tal modo impresos dentro de sí, que ya no va a ver cosa más que la que en su alma lleva impresa después de muchas lecturas caballerescas. Don Quijote actúa, además, como un verdadero artista de su tiempo, tratando de ejecutar lo que ha diseñado en su mente, trasladando el concepto imaginado a concepto práctico a la menor ocasión.

El hallazgo de la venta va a ser fortuito, y sin entrar en el menudo de cuanto conlleva como castillo, con todo lo que había dentro, conviene destacar, en primer lugar, la elección del lenguaje con el que don Quijote se dirige al ventero y su compañía. Pues el “Non fuyan las vuestras mercedes” (I, 2; 53) y cuanto sigue, supone, por su parte, una prueba tajante de la aseveración cervantina en la que coincide con Damasio de Frías, de que la discreción es lenguaje.<sup>15</sup> Hasta ese momento, todo lo que había hecho don Quijote era pura acción o aplicación a los hechos, y aparte los renglones que su mente escribe anticipándose al cronista de su historia, y cuanto habla consigo mismo, ese acto verbal ante los otros nos lo muestra como caballero discreto que elige el lenguaje apropiado a un caballero ideal, y en consonancia con su primera decisión caballerescas que marcará en el futuro todos sus pensamientos, actos y palabras. Al entrar en contacto con los demás, su capacidad decisoria merma, pero él se impone constantemente, obrando como quien cree ser y sin ni siquiera dejarse quitar la celada, aunque a la hora de la verdad, decida arreglarse con las truchuelas, acuciado por la necesidad, como en realidad le ha ocurrido siempre, hasta ese momento, en todo lo que ha hecho. La fuerza de los instintos, en éste como en otros casos, va a ser fundamental a la hora de tomar decisiones. El ritmo que marca don Quijote en el episodio de armarse caballero en la venta es muy semejante al del primer capítulo, pues, más allá de la imaginativa, prueba una evidente capacidad de adaptación a las circunstancias por su parte, aunque eso sí, transformándolas de manera que bien podemos decir que subvierte los términos lógicos al ser éstas las que se acoplan a sus pensamientos y no al revés, como sería razonable.

Por otro lado, cabe destacar el papel crucial del ventero que, al entrar en el juego caballeresco, le ayuda a dicho proceso de adaptación en el acto

---

<sup>15</sup>Tratamos de ello en nuestra introducción a Baltasar Gracián (*El Discreto*). Para la influencia del lenguaje en el pensamiento, Hans Georg Gadamer (*Verdad y método*, 195 ss.).

de velar las armas. En este sentido, el desenvuelto ventero parece ocupar el papel del buen consejero, tan necesario al príncipe prudente, que corría por todos los espejos de nobleza, advirtiéndole de la necesidad de llevar dineros, ajuar y arqueta con ungüentos, toda vez que don Quijote ha mostrado un alto grado de imprudencia al salir de su casa sin blanca.<sup>16</sup> El ventero es además quien menta por primera vez la existencia de escuderos, lo que deja en evidencia la orfandad de don Quijote en ese punto, cogiéndole en un descuido obvio respecto al programa elegido. De ahí el “consejo” final del dueño de la venta para que no caminase “sin dineros y sin las prevenciones referidas” (I, 3; 61), con lo que éste remacha la susodicha función que desempeña de consejero prudente.<sup>17</sup> El asentimiento de don Quijote en ese punto le obligará así a nuevos empeños.

En la venta, es cierto que el caballero andante impone su ley, pero no lo es menos que ésta sólo se lleva a cabo gracias a la intermediación del ventero y la colaboración de los que le rodean en la ficción. Éste no sólo le sigue la corriente, sino que ayuda a don Quijote a poner en práctica su locura caballeresca. Hacer todo ello sin reírse, será por su parte, un rasgo de verdadera discreción, y así lo corrobora, con idéntica actitud la Tolosa, una de las “señoras” de la venta, convirtiéndose así ésta en el primer personaje del *Quijote* al que se le asigna tan ponderada virtud: “Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya

16 Para Santo Tomás (*Suma* IV 389 ss) la deliberación o *consilium* es un acto de la razón práctica que consiste en una inquisición sobre cuanto ha de hacerse, así como de los medios para obtener un fin. También habla del consejo dado a otros. Para *consensus* o consentimiento, que equivale a consumación del acto libre, Santo Tomás ya no se dejó llevar por Aristóteles sino por san Agustín.

17 Sobre el buen consejo, véase Baltasar Gracián (*El Discreto*). El ventero encarna el *buon consiglio*, que tanta importancia alcanzó en el Renacimiento, y con el que Cervantes parodia tantos espejos de príncipes al encarnarlo en un truhán. Las leyes del *consilium* eran consecuencia de una decisión razonada y encaminada al bien evitando el mal. Para Cicerón (*La invención*, 13-49), equivale a la *auctoritas* y se acerca a la prudencia. Otra regla que se saltará don Quijote es la de no ser arrogante y temerario (14). Sobre ello, por extenso, Pieper (*Prudencia y templanza*). Quintín Racionero señaló que Aristóteles (*Retórica*, 132), entendió ésta “como lógica de la decisión que permite demostrar o refutar las razones particulares por las que actúan los hombres.” Así se establece la unión de retórica y filosofía práctica, lo que equivalía a sumar las dos obras de Aristóteles, *Retórica* y *Ética a Nicomáco*.

había visto del novel caballero les tenía la risa a raya” (I, 3; 65).

Cervantes muestra así, en clave de burlas, la relación de la discreción con el disimulo, que tanto juego moral y político dará luego en la obra, siguiendo una larga tradición política y moral propia del humanismo. Pero otros relieves de discreción andan bien medidos en la obra, como cuando habla de “un discreto rey de Portugal” (I, 6; 89), posiblemente Juan II, al que se atribuía el *Palmerín de Inglaterra*, o cuando tilda de “discreto cortesano” (I, 4; 93) al autor de *El Pastor de Filida*, Gálvez de Montalvo; tal vez el mayor elogio que Cervantes podía hacer de un escritor según sus propios parámetros. Por otro lado, si en don Quijote el par discreción-locura trastoca todos los moldes, el de la discreción-desenvoltura, en el caso de la Tolosa o en el del socarrón ventero, forma un extraño mixto que luego aprehenderán otros personajes, incluido el propio Sancho, y en el que tienen un papel crucial las gracias y los donaires de los protagonistas. Conceptos propios de caballeros y damas se desplazan así al terreno de los personajes cómicos, resultando de todo ello una evidente traslación de valores que trastoca a un tiempo los planos del decoro y del lenguaje.<sup>18</sup>

Al término de la venta, don Quijote saldrá de nuevo como cuando saliera por primera vez de su lugar, sin otro rumbo que el de “salir buscando las aventuras” (I, 3; 66), y es curioso cómo va a ser el recuerdo del consejo prudencial del ventero el que frenará el gozo que le embarga en ese momento y el que además le hará elegir juiciosamente una vuelta a casa que no se compadece, en principio, con su falta de juicio: “Más viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero” (I, 4; 67).

Consejos y prevenciones que, junto a la memoria, conforman el perfil de un don Quijote prudente y determinado que incluso elige premeditadamente, antes de regresar a su lugar, al labrador que le conviene para el oficio escuderial de la caballería, mostrando de nuevo su capacidad en el ejercicio de la discreción. El ventero, como los ayos y maestros de caballeros y príncipes, ha vuelto a don Quijote más prudente de lo que era en

---

<sup>18</sup> Margherita Morreale (I, 117, 173, 184 y 229) señaló la relación entre discreción, gracia y risa sin grosería en el canon cortesano.

principio, tanto que en vez de ser Rocinante el que lo lleve por sus fueros, en esta ocasión es él quien guía sus pasos de regreso a su aldea.<sup>19</sup> Pero en el camino de la novela ya no sólo aparecen ventas-castillo, sino personajes que se cruzan en él, como el pobre Andrés, cuyos gritos detienen a don Quijote, que se encamina hacia su encuentro con Rocinante, “volviendo las riendas” para ofrecernos el ejercicio de otra virtud cardinal, en este caso relativa a la justicia. El episodio, entre otras muchas cosas, nos mostrará a un don Quijote generoso y razonable, capaz de hacer las cuentas de nueve por siete e incluso de atajar la malicia del labrador, aunque la creencia en la bondad caballeresca le ofusque la mente una vez más y el episodio vuelva del revés la aplicación virtuosa hecha sin mayores considerandos, lo cual incide no sólo en la relatividad de la justicia sino en la del resto de las virtudes. En los primeros capítulos se insiste constantemente en la alegría y contento de don Quijote, que incluso vuelve feliz a su aldea hablando a Dulcinea para sus adentros, lo que engarza también con la prudencia que tiene como término el alcance de un fin bueno, por no hablar del logro de la felicidad, que es siempre término de toda búsqueda prudente en la que haya una meta alcanzable.

En los tres primeros capítulos hay, como es evidente, dos movimientos espaciales muy sencillos, desde la aldea a la venta y el posterior regreso, pero en el cuarto don Quijote se desvía de su camino para auxiliar a Andrés, y además se encuentra de pronto con una encrucijada que le trae a la memoria las que se daban en los libros de caballerías. Sin negar la presencia que ésta tiene en ese género, aquí creo que alcanza un nuevo valor simbólico en relación con el tema que nos ocupa, pues don Quijote se pone a pensar como sus modelos en qué camino tomar, lo cual implica que no hay tal elección posible, pues ésta viene mediatizada por su determinación originaria de hacer vida de la caballería andante libresco.<sup>20</sup> Aunque la parodia del motivo caballeresco parece evidente, hay algo

19 “Con este pensamiento guió a Rocinante hacia su aldea, el cual, casi conociendo la querencia, con tanta gana comenzó a caminar, que parecía que no ponía los pies en el suelo” (I, 3; 67). Claudio Guillén, en su comentario a este episodio (*Don Quijote* II, 32), dice que la segunda salida y la presencia de Sancho son dos sucesos anunciados por los consejos del ventero.

20 Para la encrucijada en los libros de caballerías, *Don Quijote* (I, 4; 72, nota 52; y 2, 282). Es tópico frecuente en ellos y también en el folklore universal; punto en el que el héroe se enfrenta a su destino.

más, pues de nuevo deja a Rocinante que decida, dejando su cuidado a la voluntad de éste, “el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza” (I, 3; 73). Los precedentes caballerescos le permitían seguir, en este caso, el modelo del caballero enfermo de amores que, como Lisuarte de Grecia, se siente perdido y desesperado y decide marcharse de noche sin que nadie le vea “por su camino hazia la parte que más espesura de montes pensó aver porque no fuesse hallado” y así se apartó de los caminos “tan pensativo y tan desacordado que no iba sino donde el cavallo levar lo quería.”<sup>21</sup> Pero en éste como en otros casos, Cervantes parece desprenderse de la tradición caballeresca de la erratiquez producida por la enfermedad y la locura de amor, para situarlo en un plano concreto de elección personal.

El momento es crucial, y nunca mejor dicho, pues Cervantes da un serio revés a un tópico de siglos, como es el de la encrucijada o *bivio* humano, que tanta tinta había hecho correr en todas las disciplinas y géneros, y que además engarza los pasos del héroe cervantino con el personaje de Hércules y otros héroes épicos, históricos o literarios que lo habían imitado.<sup>22</sup> El apólogo de *Hércules ad bivium* contaba además con una vertiente religiosa que lo había hecho susceptible de infinidad de transformaciones a lo divino. Pero Cervantes huye de uno y otro extremo, sintiendo que la doble vía de la  $\gamma$  pitagórica no era suficiente en el camino de don Quijote,

---

21 María del Rosario Aguilar Perdomo (129-30) recoge el ejemplo de *Lisuarte de Grecia* mencionado, así como el de *Felixmarte de Hircania*, donde éste se sale de camino y, al verse privado de su señora, “quedó tan fuera de sí que el cavallo lo llevaba por donde ir quería” (130). Y véase la ed. de María del Carmen Marín del *Platir*, donde el caballero “se fue sin más atender por do la fortuna lo guió acá y allá, que no llevó él más camino concertado del que avedes oído” (Anónimo, 169). Otros ejemplos, en María del Rosario Aguilar Perdomo (131), relativos a la *Segunda parte de don Clarián de Landanis* (“y tan desatinado iba que dexó ir el cavallo por donde quiso”). En estos y otros casos, pesa, y mucho, la soledad errática del triste de amores de los cancioneros, luego repetida en novelas sentimentales y pastoriles, aunque el caballo ya no aparezca en el proceso. Para otros aspectos sobre la falta de colaboración del caballo, que sigue su instinto, Julio Baena (51-57).

22 Véanse nuestras anotaciones a Baltasar Gracián (*El Discreto*, realce XXV). Éste lo desarrolló ampliamente en *El Criticón* (I, IV), como anotó Romera Navarro, señalando las fuentes del motivo desde Jenofonte hasta el *Carlo famoso* de Luis de Zapata, donde éste describe la elección del camino estrecho en relación con la  $\gamma$  de Pitágoras y la columna mercurial que se remata con la prudencia, además de relacionarlo con el tema de la mediocridad de oro y el mencionado *sustine et abstine* de Epicteto recogido por Aulo Gelio.

como tampoco el par *sustine-abstine* de Epicteto o la archisabida encrucijada que se añadían al arquetipo, pues él, efectivamente, sin más filosofías, deja que sea su caballo quien tome las riendas del camino.<sup>23</sup> Rudísimo golpe a encrucijadas, *Y* pitagóricas y *bivios* humanos que simplificaban en la elección dual el camino de la existencia.<sup>24</sup> Cervantes impone así un nuevo arte de discreción, amparado por la tradición caballeresca que impulsa la locura de su héroe, lo que genera una elección inusitada que asombraría a la par que divertiría a los lectores, como ésta de dejar el destino al albur de Rocinante, que, por su parte, muestra claros relieves de discreción al decidir ir, en principio, a su establo, lo que engarza con la vieja discusión aristotélica y tomista acerca de la prudencia de los animales, pues éstos se dejan llevar por el instinto.<sup>25</sup> También en la subida al Monte Parnaso en su famoso *Viaje*, Cervantes cambiará la mula de Caporali por un caballo llamado Destino que le llevará felizmente a la cumbre de las Musas.

El asunto desvela además el proceso de desalegorización a que Cervantes somete todos los materiales de la novela, dejando encrucijadas y laberintos vitales no sólo para transformarlos, sino para defenestrarlos, en un acto de absoluta libertad del héroe. Gracias a ello, se ilumina toda la obra, marcando con las piedras del libre albedrío y las del azar el camino de don Quijote, lo que significaba desprenderse de una larga tradición simbólica cargada de filosofía moral que además iba unida a los trabajos de Hércules.<sup>26</sup> Estos, divulgados por la literatura y la emblemática, configuraron un

23 Han tratado del tema: R. Hocke (194-95) y Santiago Sebastián (*Emblemática*, 303 ss), quien analizó el motivo en relación con el silencio y el secreto, señalando que ya Diego López, al comentar a Alciato, encarnó en Belerofón al prudente y sabio de buen consejo que domina a la quimera representada en un caballo desbocado, tema que luego desarrollará ampliamente Cervantes en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* en el episodio del caballo de Cratilo. Todos los elementos de la cadena filosófica están presentes y a la vez ausentes del texto cervantino, donde la alegoría desaparece y el símbolo renace a nueva luz, desprendido de gangas.

24 Para la unión de ese símbolo moral con la monarquía, Virgilio Bermejo Vera (331-27) y Fernando Bouza ("Vida moral del alfabeto," 16-29). Para otros aspectos de la prudencia de don Quijote a la luz de la emblemática, John T. Cull (265-77), para quien Don Quijote sufre una clara transformación en términos prudenciales, saliendo victorioso sobre sí mismo.

25 Santo Tomás (*Suma* V, 421), dice que "En los animales se da la determinación del apetito a una cosa pasivamente. Mas el consentimiento implica una determinación del apetito no solo pasiva, sino más bien activa".

26 Arturo Marasso (II, 115 y 127-99) ya señaló algunas concomitancias entre el *Quijote* y los trabajos de Hércules en la aventura del león y en otros lugares, particularmente en la Segunda

modelo de virtud heroica del que alcanzaba la inmortalidad en defensa del bien.<sup>27</sup> El héroe por excelencia de la iconografía áurea se prodigó por los Ovidios moralizados, las mitografías, la épica y otros muchos géneros, incluido el del tratadismo político, aparte de su amplísima proyección artística. Su clava, ejemplo de la prudencia, y del sudor alcanzado por méritos propios y no heredados, tiene mucho que ver con los afanes de don Quijote, un nuevo Hércules de su tiempo que se alejaba del espejo de príncipes, y que se acogía al paradigma ideal de la caballería ejercida por elección propia.<sup>28</sup> Éste recorrerá los caminos de la Mancha y más allá de ella, realizando y sufriendo constantes trabajos en busca de la inmortalidad, que él escribe y suscribe desde su primera salida, pero todos ellos ya no se remiten al modelo hercúleo, sino al que él mismo se ha trazado a su conveniencia.<sup>29</sup> En este sentido, la distancia entre el Quijote cervantino y otras obras coetáneas es abismal, sobre todo en el ámbito marcado por los herederos de la *Psicomachia* de Prudencio, que habían ofrecido, en términos alegóricos, la batalla entre la razón y las pasiones o la elección del camino de la vida.<sup>30</sup> El motivo, desgastado hasta la saciedad en púlpitos y tratados, o representado incluso por niños en los dramas jesuíticos, se deshizo como la espuma en

---

Parte. La *Y* pitagórica la ve en II, VI, con la alusión explícita a las dos sendas. Y véase Egido, "Los trabajos del *Persiles*."

27 Jesús María González de Zárate (35-47), destacó su consagración en la emblemática como héroe virtuoso que alcanza la inmortalidad con sus acciones, a partir de Pedro Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre el libro de las transformaciones de Ovidio*, Valladolid, 1589, libro IX, f. 174. Cesare Ripa lo incluyó en su *Iconología* (1603) como representante de la virtud heroica. También analiza González de Zárate el asunto en los jeroglíficos, emblemas y empresas, así como en las mitografías.

28 Jesús María González de Zárate ("La figura de Hércules," 44-45) analiza el motivo en la tradición clásica y en la emblemática. Hércules se ve solo ante el peligro sin recomendarse, como se ve en la *Odisea*, a la ayuda de Júpiter. Alcanzar la inmortalidad por sus trabajos fue la gran aspiración de don Quijote. Tratamos del tema en Baltasar Gracián (*El Discreto*, 117, 332 y 356 y *Las caras de la prudencia*, 91-115)

29 Véase Egido, "Los trabajos del *Persiles*."

30 Sobre esa tradición, véase J. L. Fothergill-Payne. Cervantes, sin embargo, utilizó, como es bien sabido, la alegoría en *Los ratos de Argel* en el debate de Aurelio entre Ocasión y Necesidad para recobrar su libertad. Lope siguió por otros derroteros con el modelo de Hércules en *El hijo de la Iglesia*, y lo mismo Quevedo en *Los sueños* y en *La cuna y la sepultura*. Téngase en cuenta su uso en el teatro de colegio, como prueba la pieza del padre Acevedo, *Bellum Virtutum Vitorumque*. También apunta Fothergill-Payne el uso de la encrucijada entre cristianismo y arrianismo en la *Tragedia de san Hermenegildo* (1580), representada en el colegio de los jesuitas de Sevilla.

la suprema decisión de don Quijote al delegar en su caballo el enigma del bivio humano o de la  $\Upsilon$  pitagórica, desmembrados ambos como la propia figura heroica de Hércules para dejar paso al valor y la virtud individuales salidos de la nueva discreción inventada por don Quijote de la Mancha ante su propia encrucijada.

Pero para entender bien el fenomenal vuelco que el Quijote supone sobre la filosofía moral acarreada a través de los arquetipos, quizás convenga recordar las puntualizaciones hechas por E. R. Curtius hace ya muchos años cuando desmontó el famoso código caballeresco establecido por la escuela de Erisman.<sup>31</sup> Porque cuanto de allí se deduce no es sólo que no hubiera pruebas de tal sistema, sino que el *ethos* caballeresco era ya contradictorio en sí mismo. Cervantes trasladó a la vida cotidiana los conceptos éticos, mostrándolos en la práctica individual, con lo que éstos no sólo se desprendían de la carga teológica, sino de la filosofía moral que acarreaban de forma apriorística, trasladándolos al plano del individuo en su circunstancia concreta y en su relación con los otros.<sup>32</sup> En este sentido, creemos que el Quijote no sólo desalegorizó el panteón de las virtudes que había agostado el campo de la novela, sino que las desconceptualizó al transformarlas en cuestiones vitales e individuales, que además cobraban una perspectiva inusitada al venir entretrejidas en el telar de la locura. Ésta tenía muchos aposentos que no sólo estaban ocupados por Alcides, sino por Ajax, cuya demencia transitoria ya andaba fundida con el heroísmo en la emblemática, como ya vio John Cull al recordar el emblema de Alciato en el que éste aparece enloquecido tratando de dar muerte con su espada a unos puercos.<sup>33</sup> En este sentido, me gustaría recalcar que aunque

31 E. R. Curtius (724-49), discutió tales planteamientos basándose en el concepto de *honestus* que para nada considera el *Summum Bonum*, desvelando también las contradicciones de la propia Iglesia en materia de virtud.

32 A. Heller (288-292), a propósito de las nuevas virtudes renacentistas que se establecen más allá del cuadro de las virtudes teologales y cardinales, ya apuntó que la misma felicidad dejó de ser entonces un concepto.

33 Jon T. Cull ("Heroic Striving...") recoge abundantes referencias sobre los emblemas de Hércules que pueden ampliarse ahora con los que él mismo y Antonio Bernat Vištarini han recogido en la *Enciclopedia Akal de Emblemática* (nn.783-834). En dicho artículo, Cull remite a los estudios pioneros de K. L. Selig y otros sobre la emblemática en *Don Quijote*. Para Ajax, véase, en la citada *Enciclopedia*, el emblema n. 201, recogido de Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, cent. 2, donde éste se suicida dejándose caer sobre su espada.

ese modelo carezca de connotaciones paródicas más allá de un lema que muestra los peligros de la espada en manos de un loco, ofrece también ciertos paralelismos con otro motivo como el de Sansón, que se difundió igualmente a través de la emblemática.

Los *Emblemas morales* de Covarrubias dibujaron en 1610 en uno de ellos una mano portando una quijada de jumento, mientras al fondo había gente peleando, bajo un lema que decía: “El valor es superior a cualquier arma.” Pero era el texto de la *subscriptio* el que recogía el término en cuestión, a propósito de un corazón brioso como el del héroe bíblico: “Quando venció, con sola una quixada/ la multitud de gente Philisteá,” y ese vocablo creemos no podía pasar desapercibido a cualquier lector de las aventuras del ingenioso manchego.<sup>34</sup> En cualquier caso, la famosa quijada de jumento con la que Sansón se dedicó a matar filisteos gozaba con anterioridad a dicho emblema de una larguísima presencia textual que conviene no desestimar a la hora de estudiar el *Quijote*, no sólo por un vocablo que automáticamente reclama uno de los nombres del hidalgo manchego, sino por todo lo que implica de desmitificación épica y de alianza con la locura.<sup>35</sup> Hércules, Ajax y Sansón formaban una curiosa

---

Imagen del cobarde y que curiosamente, a efectos visuales, cualquier lector podría identificar con un Quijote cualquiera. Para la presencia de Ajax en la pintura española, Rosa López Torrijos (187 ss.). Otros ejemplos curiosos son los ofrecidos por Francisco J. Talavera Esteso, en su ed. del manuscrito del humanista desaparecido hacia 1588, Juan de Valencia (*Scholía in Andreae Alciati Emblemata*, 191, 213, 219, 225 y 435). En el dedicado a la temeridad (513) dice que la razón debe frenarla para no dejarse arrastrar como ésta por las pasiones, pues como decía Platón en el *Febo*: “La razón es auriga.” Curiosa es la apelación a Marsilio Ficino, que en *Sobre la Fortaleza*, comentando a Platón, dice que quien no sepa frenar sus apetitos con el imperio de la razón permitirá que éstos anden sueltos y retozando (515). Respecto a Ajax (293-99 y 465-67), Juan de Valencia comenta el tema de la victoria obtenida por engaño, proveniente de Alciato, 175, donde se describe la venganza absurda de aquél sobre el rebaño de cerdos y las lágrimas derramadas ante el desastre que luego le llevará al suicidio. También cabe destacar los comentarios a Alciato (*Emblemas*, 175) de Diego López, recogidos por Santiago Sebastián, quien habló de que el hombre prudente debe procurar ser señor de su cólera y refrenarla. El emblema de Ajax (Bernat y Cull, 203) desarrolla el tema de la locura furiosa que lleva a la ira, a la cólera y al desatino con pérdida de la razón.

34 Sebastián de Covarrubias y Horozco (cent. 2, emblema 56, f. 156). El lema, tomado de Ovidio, *Met.* 3, 54: “Telo animus praestantior omni,” fundía el mundo clásico con el veterotestamentario.

35 En *Jueces* 15-6, se detalla cómo tras matar a mil hombres, repetía: “con una quijada de asno los he aporreado bien.” Luego la tiró y durante veinte años defendió a Israel. Sus trabajos se confundieron con los de Hércules.

convivencia que representaba, a través de mazas, espadas y quijadas, los efectos y confusiones a que llevaba la cólera insensata no sujeta a razón.

Cervantes encerró el septenario de las virtudes tras una pared muy sólida como la que clausuró el aposento de los libros de don Quijote, aunque éstos siguiesen vivos en su memoria.<sup>36</sup> Al ubicarlas en el pensamiento y las acciones de un loco, de todas ellas saldría un compuesto nuevo que daba la espalda a los arquetipos tradicionales. Un don Quijote sin juicio no sólo pecaba por necesidad contra la discreción, la prudencia y otras virtudes tradicionales, sino que con su particular aplicación de una nueva *recta ratio agibilium*, que es como Aristóteles concebía a la prudencia, hizo el milagro de que, en muchos casos, actuara cual auténtico caballero discreto y hasta prudentísimo. Con el *Quijote* se demostraban dos imposibles morales, el del ejercicio de la discreción sin juicio y el de la prudencia que no perseguía aparentemente un fin bueno y con los medios adecuados. En ello tenía, y mucho, que ver la fuerza del ingenio, que se aplicaba, en este caso, y contra todo pronóstico, tanto a la discreta elección, como al juego prudencial de los tiempos, procurando el alcance de una meta feliz, pero, esta vez, en la medida de lo imposible.<sup>37</sup>

A la altura de 1605 los ideales de la discreción cortesana y de la prudencia quedaban muy lejos y se abría un nuevo cauce en el que el disimulo, la cautela y el silencio cobraban nueva fuerza.<sup>38</sup> En el *Quijote*, sin embargo, no aparecen las marcas oscuras del desengaño a que llevaría la falsa prudencia en el *Guzmán de Alfarache* o en obras más tardías como *El Criticón*. Pero sí que se hacía posible el desarrollo de las grandezas y miserias del engaño, o mejor dicho, del autoengaño, partiendo de la pa-

36 Tratamos de la memoria en *Cervantes y las puertas del sueño*.

37 Cervantes rompía así el círculo filosófico y teológico del sistema aristotélico-tomista que, desde Plutarco y Cicerón, había tratado sobre el asunto. La prudencia como *recta ratio agibilium* reconoce los principios universales de la razón y los aplica a las circunstancias, adecuando los medios al fin bueno. Ello afectaba además al buen gobierno político, aparte de al gobierno particular de uno mismo, que es el terreno en el que se mueve la obra cervantina. Sobre ello, ver Vittorio Dini y José A. Fernández Santa María. Por otro lado, conviene tener en cuenta que Cervantes se alejó de la fuerte carga de religiosidad que conllevaba el género caballeresco (ver José Enrique Ruiz Doménech).

38 Sobre silencio, secreto y disimulo, véase Andrea Canonieri, *Il perfetto cortegiano*. Para la relación entre discernimiento disimulo en *El curioso impertinente*; María Augusta da Costa (1823-31).

radoja que supone la ingeniosa elección caballeresca que practica siempre don Quijote, relegando el juicio a una función subsidiaria.<sup>39</sup> Al colocar en los terrenos del ingenio a la discreción y a la prudencia, Cervantes no sólo transformaba el cuadro tradicional de las virtudes y la difusa frontera entre el bien y el mal, sino el concepto mismo de felicidad que el tema acarrea.<sup>40</sup> Por otra parte, cuanto venimos diciendo sobre la prudencia afectaba también a otras virtudes en las que don Quijote se va también a ejercitar, como son las de la justicia, la fortaleza y la templanza. Todas ellas cobrarán en la obra un papel inusitado, que también afectará, por cierto, al personaje de Sancho.

Pero volviendo en el capítulo cuarto al sendero de don Quijote, vemos cómo el encuentro con los mercaderes murcianos se interpone en el regreso a su aldea, a través de un proceso ya ensayado en *La Galatea* y que consiste en el cruce de personas que propician la inserción de nuevos diálogos y acciones. De nuevo vamos a encontrarnos, en este caso, como ya ocurriera en la venta, con un personaje en el que la risa se mezcla con la discreción, pues se nos dice de él que “era un poco burlón y muy mucho discreto” (I, 4; 73), cobrando otra vez el vocablo acepción de disimulo provocante a risa.<sup>41</sup> Entramos así en el abundante terreno de las gracias y donaires discretos de los que la obra abunda. Claro que don Quijote es lo suficientemente sagaz como para entrever la burla del mercader, razón por la que arremete contra él con saña, aunque sin ningún éxito. Molido y apaleado, el miserable caído se queda de nuevo solo, el camino se bifurca por segunda vez y los otros siguen su destino, diferente del suyo.

Al comienzo del quinto capítulo don Quijote da de nuevo muestras de discreción literaria. Vale decir, de su capacidad de seleccionar del almacén de la memoria, donde guarda los libros leídos o romances escuchados,

---

39 Recordemos la definición de Cesare Ripa en su *Iconología*: “la prudenza secondo Aristotile e un habito attivo con vera ragione circa cose possibili per conseguire il bene, & figure il male per fine della vita felice.”

40 Un estado de la cuestión sobre la prudencia y su aplicación política, en el catálogo de Gianfranco Borelli, con amplia bibliografía.

41 En *Don Quijote* (I, 4; 73, n. 62) se anota: “juicioso, sagaz e ingenioso,” pero creemos que, en el contexto, alude al disimulo necesario que emplea el mercader para entrar en el juego caballeresco de don Quijote y divertirse con ello. Así lo demuestra el hecho de que le hable de Dulcinea dándole pie a sus delirios, y haciéndose él y los otros pasar por príncipes.

aquellos momentos que le conviene mejor aplicar al momento vivido, cosa que hace con el romance de Valdovinos que le viene como anillo al dedo. Pero la realidad acorta ese excursus literario hecho a discreción cuando don Quijote se encuentra con un vecino suyo al que convierte inmediatamente en el marqués de Mantua.<sup>42</sup> La situación es bien curiosa, pues por vez primera nos las habemos con alguien que conoce a don Quijote y que lo llama “Señor Quijana,” socorriéndole y llevándolo hacia su aldea. La discreción del labrador vecino es evidente, no sólo porque descubre que don Quijote estaba loco por cómo se comportaba, sino porque le ayuda volviéndose de prisa para evitar el enfado que le causaban sus desatinos, aparte de que retrase precavidamente la entrada en el pueblo, ya de anochecida, para que nadie viera en tal situación al hidalgo. Su diálogo con éste ilustra además los opuestos de cordura y locura representados por los dos personajes.

La alborotada casa de don Quijote, aparte de desvelar el diagnóstico de su enfermedad por boca de ama y sobrina, nos muestra el sentido de culpabilidad de ésta al decir que le dolía no haber avisado a tiempo de la locura literaria de su tío para ponerle remedio. Los juiciosos personajes, incluido el cura, toman el efecto por la causa y deciden para el día siguiente quemar los libros de don Quijote. Esta determinación es también crucial, pues se trata de una elección premeditada por parte del cura (“y a fee que no se pase el día de mañana sin que dellos no se haga acto público, y sean condenados al fuego,” I, 5; 81) y reiterada (“Para mi santiguada que yo los quemé mañana antes que llegue la noche,” I, 5; 82). Con ella se demuestra además que semejante decisión, en apariencia juiciosa, tiene muchos puntos de sutura, si bien se mira, respecto a cuanto atañe a la solución prudente que se pudiera derivar del caso.

El donoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote es sobradamente conocido y no vamos entrar en detalle, pero aquí nos interesa destacar cuanto supone respecto a la discriminación de los que lo llevan a término. La palabra misma *escrutinio* entra de lleno en el plano etimológico de la discreción, aquí desplazada a un acto por demás literario y llevado a cabo por personas cuyo criterio deja mucho que desear, por lo que el autor

---

42 Idéntico proceso se repite cuando don Quijote se acuerda de Abindarráez, “del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana de Montemayor*” (I, 5; 79).

nos dice. Aunque siempre haya grados, pues ama y sobrina están por la labor de acabar con todos, pero el cura da pruebas de alguna discreción al querer leer los títulos y disertar con maese Nicolás sobre su contenido. El asunto no parece baladí, porque ambos conforman la primera inserción de dos lectores aparentemente discretos en la obra (si descontamos, claro, al propio don Quijote), y cada uno con sus gustos. Y así van arrojando la mayoría y dejando otros en pozo seco, a salvo del *Palmerín de Inglaterra*, el *Amadís* y el *Tirante*, queriendo salvarlos de la quema.

Pocas veces los lectores se habrían sentido tan inmersos en una obra como en este capítulo del *Quijote* en el que varios personajes no sólo opinan sobre los distintos géneros literarios, sino que presentan una opinión de la que depende o no la salvación de las obras en cuestión. El capítulo 6 es así una muestra de glorificación del lector discreto, pero también de las miserias que de su elección se derivan, cuando se arrojan a la nada, vale decir, al olvido, libros y libros, sin más razón que la del propio gusto, aparte otras que cada uno esgrima para justificarlo. El episodio muestra así la doble faz, digna y miserable, de la lectura y de los lectores, entendida además aquélla desde la óptica moral, contraria, entre otras cosas, al valor curativo y terapéutico que tal ejercicio suponía en los tratados médicos de la época. Ello alcanza además a un amplio espectro que va más allá del mundo de las caballerías para extenderse a la consideración de otros géneros literarios como el pastoril que van a alimentar el resto de la obra y dejando en el silencio a un buen número de libros que ni están en la alacena de don Quijote ni alimentan su historia. El lugar común de la poesía, vale decir, de la literatura considerada como enfermedad incurable y pegadiza, se llevará a los últimos extremos con el ejemplo de don Quijote, pero el remedio de la quema como curación posible, es una auténtica sorpresa que trastoca los términos habituales de la discreción y hasta de la profilaxis médica, para subvertirlos totalmente.

El indeterminado destino de algunas obras que no sabemos si llegaron o no a quemarse constituye un nuevo aviso del discreto autor, que deja en suspenso nombres, lugares, títulos, acciones y palabras a lo largo de toda la obra, para demostrar una y otra vez, quién es el que elige y determina respecto a lo que el lector tiene entre sus manos. El fuego justiciero y la tapia ciega que se construye ante los ojos de don Quijote

son, sin embargo, una evidencia de que la literatura es indestructible pese a cualquier actitud inquisitorial, por juiciosa que parezca en apariencia, pues los libros permanecen vivos en la memoria de los lectores, como ocurre con el arsenal caballeresco que guarda la de don Quijote para recrearla constantemente más allá de los libros.

La discreción de ama y sobrina, cura y barbero en el escrutinio opera a distintos niveles, y poco o nada tiene que ver con la de don Quijote como lector, sino con una precaución miedosa que corta por lo sano, en previsión de lo que ocurra, buscando la simple justificación de unos medios perversos so pretexto de alcanzar unos fines aparentemente buenos, como el de recuperar la cordura. Don Quijote, sin embargo, no se arredrará ante el muro de su viejo aposento y procederá a la elección de su escudero, persuadiéndole y prometiéndole hasta convencerlo para que le siga en su empresa, pues todo lo que allí había lo llevaba bien guardado en sus adentros. En este sentido don Quijote es un caballero determinado que nunca se arredra. Los consejos del ventero han hecho su efecto y de ellos saldrá la resolución de buscar dineros, camisas y rodela, después de malversar sus bienes. Aparte de que el hidalgo manchego decidirá además el día y la hora de su segunda salida, reflexionando de nuevo, como buen prudente, sobre los medios con los que su escudero y él debían socorrerse.

La segunda salida, esta vez en compañía, no deja de ser curiosa, pues se repiten en ella la nocturnidad y el silencio, por no hablar de la doble alevosía que supone el no despedirse Sancho de su mujer y de sus hijos ni don Quijote de su ama y sobrina, aparte de lo mucho que anduvieron para que nadie les encontrara. El ejercicio prudencial de ambos se dibuja en la satisfacción con la que avanzan por el mismo camino que tomara don Quijote la primera vez, con lo que el héroe cabalga de nuevo por los pasos que le marca la experiencia. Claro que la meta de uno y otro difiere, aunque coincidan en la falta de concreción prudente que suele llevar a buen término, pues ninguno de los dos dibuja un destino concreto a las supuestas aventuras ni a la ínsula prometida, salvo en el territorio indeterminado de sus propios deseos. Y así avanzan determinados por el derrotero de las promesas, el uno, y por el del remedo caballeresco, el otro, yendo a la que salga, como lo fue la de los molinos de viento. El acuerdo establecido entre ambos, a falta de cosa previsible, se convierte, de mo-

mento, en la única razón de ser de la atadura que les une, pues la promesa de la ínsula dará tanto sentido al viaje del escudero como el que dan las posibles aventuras caballerescas a su amo.<sup>43</sup>

El futuro de don Quijote y Sancho vendría así marcado prudencialmente por la determinación inicial que ambos han tomado, aparte los avatares que les depare el destino. Pero los altos vuelos literarios, filosóficos y morales del panteón de las virtudes se verán rebajados a los problemas que la aplicación práctica de sus deseos imponga, a tenor de las circunstancias. Los dos encarnarán, cada uno a su manera, una nueva forma de ser y no ser prudentes o discretos, y los dos harán trizas no sólo los trabajos de Hércules y de tantos otros imitadores de la historia, incluidos los mismos caballeros andantes, sino el famoso bivio del que depende la vida, según el camino elegido.

En ese sentido, cabe decir que la figura de Hércules, familiar por la desmesura de su talle y maza en los relieves de la arquitectura renacentista, también se rebajaría en la emblemática, donde la tosca traza de sus *picture* lo dibujó con pespuntos irónicos y aún burlescos, aparte de la propia reducción y abreviatura exigidas por el género.<sup>44</sup> El portador de la fortaleza, tal y como Alcides se caracterizara durante siglos, aparecía empequeñecido no sólo por necesidades obvias del formato, sino por la naturaleza misma de un tema que se había hecho trasunto de historias amorosas. Con capa gastada y llevando ya no sólo la piel del león sino la de la vulpeja, Hércules parecía dar la mano al engaño simbolizado por ésta, sustituyendo el valor por la astucia, además de recobrar visajes ridículos, provenientes de Luciano, al vestirse de mujer.<sup>45</sup>

---

43 Esas dos primeras salidas poco tendrán que ver con la tercera, donde la experiencia de lo vivido hará que hasta aplaquen ambos a sus familias e incluso se dejen acompañar por Sansón Carrasco. La lentitud, en este caso, es evidente, pues tardarán en salir siete capítulos, haciéndolo también de anochecida y camino del Toboso, toda vez que hubieron tomado de nuevo las consabidas prevenciones en bolsa y dinero para el camino.

44 David Graham (332-41) estudia su iconografía bélica, con maza, espada y piel de león, a través de numerosos ejemplos. Para el tema, en general, véase Frank Brommer, quien ha señalado su amplitud en la pintura y en la música. Erwin Panofsky ("Hercules am Scheidewege und audere...", 155ss.) trató el tema desde la perspectiva iconográfica.

45 David Graham (332 ss.) recuerda los nuevos valores introducidos por Maquiavelo, en los que la fuerza del león es suplantada por la de la vulpeja. El engaño sustituía a la virtud en emblemáticos como Covarrubias o Saavedra Fajardo, dibujando a Hércules regordete y borracho

La locura de Alcides es inherente a su propia historia y acarrea materiales suficientes como para no ser del todo ajena a la de don Quijote.<sup>46</sup> Sus actos desmedidos como *furente* lo hacían arquetipo de la cólera sin tasa, pero también modelo de constancia y fingimiento. Los altos empeños de su valor y su virtud tenían el lado cómico y divertido de la aplicación a asuntos ridículos, como el de matar una mosca con su clava o dedicarse, en el colmo de su locura, a arrancar robles.<sup>47</sup> La confusión de los parasismos del *Hercules veteo*, que confundía montes y campañas, mezclaba en el mismo personaje heroísmo y locura, convirtiéndolo así en un curioso precedente de don Quijote, más allá de la aludida encrucijada. Por otra parte, también cabe recordar que el nuevo bivio heroico trazado por *El Príncipe* de Maquiavelo ya no solo dibujaba la opción entre prudencia y engaño, sino entre fortuna y prudencia. Además el *Orlando furioso* de Ariosto había opuesto fortuna a *ingegno*, extremos que Cervantes mezclaría en los pensamientos y acciones de don Quijote.<sup>48</sup>

Pero, más allá del rebajamiento emblemático de Hércules, cabe destacar el que surgió del mencionado bivio humano en los usos del teatro jesuítico anterior a Cervantes. Al fundirse en éste el asunto con la parábola del hijo pródigo (nada ajena, por cierto, a la última vuelta de don Quijote a su aldea), así como con el relato bíblico de José en Egipto, la imagen de Hércules ante la encrucijada se convertía en parábola escolar al alcance de cualquiera, adquiriendo nuevas dimensiones al ser interpretada por ado-

---

bajo la piel del león, como ocurre en La Perrière, o sencillamente afeminado, como en Guillaume Guérout. Los *Amorum Emblemata* de Vaenius difundieron, a su vez, el episodio de Hércules y Onfale. El tema de la vulpeja y el león en Gracián lo estudiamos en *Las caras de la prudencia* (100).

46 Juan Francisco Fernández de Heredia (309 y 313) lo dibuja numerosas veces en sus emblemas con visajes de loco, cuando se dedica a arrancar árboles y confunde montes y campos, destacando su faz de *furente* que mata a su mujer y a sus hijos.

47 Andrés Mendo, en su *Príncipe perfecto*, lo pinta matando a una mosca, y en otros emblemas se mezclan el león y la raposa (Bernat y Cull, 789 y 332). Juan Horozco y Covarrubias (Bernat y Cull, 828) recoge la mezcla de león y raposa que implica la superioridad de la prudencia y la astucia sobre la valentía y la fiereza. Téngase en cuenta la relación del león y el zorro, junto al perro, con las caras del adulto, el viejo y el joven en el tricipite de la prudencia sobre el que tratamos ampliamente en *Las caras de la prudencia*. Y véase Bernat y Cull, nn. 789, 832 y 798.

48 Consúltese Egido, *Las caras de la prudencia*, 98. Las paradojas de dicha virtud también llegaron a la novela de Lope según Agustín Redondo (733-44).

lescentes.<sup>49</sup> Las obras del Padre Acevedo y de Luis de Miranda son bien ilustrativas al respecto, pues ambos plantearon, bajo distintos argumentos, en sus comedias, la cuestión del camino que se bifurca y la gravedad de la decisión tomada, con todas sus consecuencias.<sup>50</sup> Este tipo de teatro alegórico, que Cervantes demolería en el *Quijote*, ofrecía no pocos elementos de desmitificación heroica en sus mutaciones de temas clásicos. En la sonada *Tragedia de San Hermenegildo* no faltó el personaje de Hércules y la figuración de sus trabajos. Pero lo más curioso es la celebración de duelos, justas y torneos en el marco de esas obras, sin que faltara al concurso un juego de cañas, como el que hubo en *El triunfo de la Fortuna* del padre Tomás de Villacañán.<sup>51</sup> El ingenio estudiantil se probaba en escenas picarescas y burlescas, llenas de juegos de todo tipo, tanto de acción como ver-

---

49 Julio Alonso Asenjo (*Panorámica*, 151-91) estudia la frecuencia en el teatro escolar del topos de la *Y* pitagórica, así como del de la encrucijada de Hércules junto a los relativos a las mencionadas parábolas bíblicas. En ellas, la fusión de la cultura grecolatina y de la *Biblia* se adaptan a la moralidad vigente con una clara función catequética y de propaganda que influiría en la comedia nueva y en los entremeses. La *Y* pitagórica también apareció en la *Farsa llamada Custodia del Hombre* (Astorga, 1547), de Bartolomé Palau, así como en obras escolares neolatinas de Andrés Rodríguez y Hernando de Ávila, quienes trataron sobre la opción vital entre la *via arcia* y la *via spatiosa*, sacadas del Evangelio, que fueron también lugar común en la predicación. El tema del hijo pródigo apareció en el teatro escolar neolatino de Macropedio y Gnafeo, en clave de comedia, que luego plasmaría en la década de 1580 Acevedo. Véase, del mismo Alonso Asenjo, su "Introducción al teatro de colegio"

50 Julio Alonso Asenjo ("Introducción") recoge varios ejemplos. El de Acevedo es curioso, ya que su *Ocassio* recuerda la alegoría moral cervantina de la Ocasión. El personaje Viator debe elegir ante el bivio entre el bien y el mal. Lo mismo ocurre en la comedia *Prodigia*, en castellano, de Luis de Miranda, donde se sigue el arquetipo evangélico de las obras de Macropedio y Gnafeo, estrenadas en la década de 1580.

51 Sobre el tema, véase Julio Alonso Asenjo ("Introducción"). La escena ante el emperador, con su espectacularidad, no dejaría de percibirse como un juego de niños, dadas las circunstancias de la representación, y lo mismo ocurriría con Hércules en el entretenimiento de la *Tragedia de San Hermenegildo*. Para ésta, véase Alonso Asenjo (*La "Tragedia de San Hermenegildo"*, II, 462 ss). En dicho teatro, los papeles femeninos, representados por niños o jóvenes de los colegios jesuíticos, conllevarían una perspectiva muy distinta a la de otro tipo de representaciones habituales en los corrales y coliseos. Cabe señalar la importancia de la fusión de géneros que para el *Quijote* o la comedia nueva ofrece este tipo teatro. Véase José María Maestre (145-87). La obra que imita más a Lope de Rueda que a Terencio es una comedia de Palmireno con leve fondo heroico que se basa en el ensayo de la misma (*Fabellá Aenaria*, en Leal y Sirera 80) y, en ella, el combate entre Onofre-Lauredana y Lluísot no pasa de ser un amago de ensayo, incluso equivocado, como muestra el propio Palmireno (en Leal y Sirera 74) que lo dirige. Lauredana es la mujer varonil que ha pasado "los siete peligros del mundo" (en Leal y Sirera 71).

bales, en las que la épica clásica y la de la caballería moderna se rebajaban al nivel del patio de escuelas. Cara a las trazas de don Quijote no estará de más recordar que, en la mencionada *Tragedia*, cuenta un testigo que unos niños iban vestidos con “Dos hielmos y petos de papelón y tela de plata.” No hace falta más que repasar la temática jesuítica para darnos cuenta de lo que tales parámetros presuponían a la hora de resucitar los argumentos épicos en el teatro escolar.

Ahondar en la tradición estudiantil caballescra no estaría de más si queremos retrotraernos en el tiempo respecto a la perspectiva burlesca de un género que siempre tuvo gran predicamento entre escolares y universitarios. La *Fabella Aenaria* o *Farsa Enaria* de Palmireno, representada en el Estudio General de Valencia en 1574, ofrece al respecto un buen ejemplo de la *virgo bellatrix*, propia de algunos géneros como el de las novelas de caballerías y precedente, entre otros, del personajes de Ana Félix cuando se disfraza de arráez.<sup>52</sup> Que fuera representada con toda seguridad por un joven estudiante valenciano rebaja aún más la perspectiva. Palmireno no tuvo ningún empacho en mezclar la materia clásica con la caballescra, fundiéndolas con los géneros más diversos para atraer a los estudiantes y al público femenino; todo ello aderezado con no pocos disparates y gracias propias de la farsa que vuelve el mundo al revés, incluido el de la caballería andante, con anterioridad a la magna obra cervantina. En ese contexto, el teatro universitario no solo contenía duelos y torneos o trataba asuntos propios de la materia de Bretaña, sino que estaba cargado de elementos mágicos que, al ser trasladados al mundo áulico, se convertían en divinas palabras con las que ejercitar la memoria y la *elocutio* de los estudiantes, aparte de entretenerlos y maravillarlos.<sup>53</sup> A su vez, los gallos y desfiles universitarios proveyeron un buen marco desmitificador de la caballería errante. Lo prueba el desfile jocoso de carros con estudiantes disfrazados de personajes mitológicos y caballescros que convirtieron la épica y la mi-

52 Julio Alonso Asenjo (“Dos mujeres,” 29-52) y María del Carmen Marín (81-94). Para los aspectos risibles y satíricos de este tipo de teatro, Antonio Gallego Barnés (“La risa en el teatro escolar,” 187-96).

53 Julio Alonso Asenjo (“Los elementos mágicos,” 33-50) destaca en la *Comedia Sigonia* la presencia del tema artúrico de la espada encantada, aunque en la obra la magia se torne en burla. También analiza la perspectiva cómica que la nigromancia adquiere en este autor, que saca personajes marginales y picarescos a escena.

tología en carnaval aúlico ya desde la proclamación de Felipe II en 1556.<sup>54</sup> Fechas tempranas que obligan, con otras muchas que podrían acarrear, a reflexionar sobre una teatralización y desmitificación de lo caballeresco que afectó a las aulas universitarias y a las de la Compañía de Jesús, aparte las salas y plazas donde la nobleza disfrutaba con sus saraos y torneos ficticios en los que no faltaron niños, locos y enanos. La mofa épica de la historia de Artajerjes, encarnada por un loco doctorando en un vejamen de 1550 de la Universidad de Valladolid, puede ser un buen ejemplo de burla propia del ceremonial de grados que siempre se libró en el campo de la locura.<sup>55</sup>

Y lo mismo ocurría con los mitos clásicos. La apoteosis de Hércules como paradigma de la historia de España, que tantos frutos diera en la pintura, promoviendo hasta la saciedad la serie de sus *trabajos*, tenía también otra cara de fiereza y locura que lo desdibujaba como modelo de discreción y prudencia.<sup>56</sup> En las antípodas del escuálido don Quijote, el gigante mítico había sido sometido, como todas las figuras, a un proceso de adaptación, personificándose en programas iconográficos de la nobleza o desmitificándose en clave de burlas.<sup>57</sup> Pero Cervantes no sólo borró esa y otras imágenes, sino que las sustituyó por la de don Quijote en la encrucijada de sus caminos, además de en la nueva hechura de sus trabajos y sus días, pues éstos cobran una evidente importancia en toda la obra y mucho antes de que *El Persiles* los pusiera en clave mayor. Pero lo que es más curioso, Cervantes trasladó el motivo de Hércules y sus cadenas como modelo de elocuencia a propósito de las gracias de Sancho en el episodio de Barcelona, con lo que desplazaba aún más, si cabe, un arquetipo muy querido a Cervantes y que también encarna don Quijote toda vez

54 Véase el texto en Abraham Madroñal ("*Sin grado ni gracias*") además de los gallos granadinos recogidos en nuestro estudio *La voz de las letras*.

55 Consúltense Madroñal ("*Sin grado ni gracias*").

56 Santiago Sebastián (*Arte y Humanismo*, 85 ss.) y Rosa López Torrijos (115-83 y 405-09) estudian el tema en la arquitectura y la pintura, respectivamente. Fue el tema más divulgado de la mitología y se empleó como símbolo del Emperador Carlos V, siendo frecuente en las entradas reales.

57 Lopez Torrijos (125) señala que el bivio de Hércules no fue un tema muy frecuente en la pintura, pese a aparecer ya en el *De'vita beata*, 1463, de Juan de Lucena. Aunque habría que contar, sin embargo, con su presencia en los grabados y emblemas.

que se pone a hablar y los demás se quedan colgados de sus palabras.<sup>58</sup>

Por otro lado, y sin salirnos del ámbito escolar que creemos fundamental para leer la obra cervantina, queríamos hacer mención de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, tan llenos de observaciones sobre las novelas de caballerías y cuyos dialogantes, como dijo Maxime Chevalier, parece que estaban esperando la aparición del *Quijote*.<sup>59</sup> En ellos no sólo se hace burla de los amaneceres mitológicos y se huye de dogmatismos y cuestiones escolásticas, sino que ambos “loquean” “fuera de seso” para dar viveza a la conversación mientras discurren y avanzan por el camino de la vida. En éste no podían faltar curiosamente argumentos en torno a la triple vía ante la que se encuentran, pues más allá de la prédica evangélica (*Math.* 7) y de la búsqueda del medio justo, dudan si tirar por “la manderecha,” burlándose, de paso, de cuanto se refería a la bicorne letra de Pitágoras.<sup>60</sup> Por si fuera poco, ambos discuten sobre si dejar la elección del camino a los caballos o a las suertes. Precioso ejemplo en el que los escolares reducen a argucias argumentativas una larga tradición clásica que llegaría años después a la estilización máxima en el *Quijote*.

Cervantes no sólo transformó el cuadro de las virtudes morales y de los valores tradicionales, sino que procuró deshacerse del armazón que los construía tanto en el ámbito teológico y filosófico como en el literario propiamente dicho. Téngase en cuenta además que en el *Quijote* la discre-

---

58 “Los donaires de Sancho fueron tantos, que de su boca andaban colgados todos los criados de casa y todos cuantos le oían” (II, 62; 1237). Se refiere al emblema 180 de Alciato “Eloquentia fortitudine praestantior” (222-23), comentado do por Santiago Sebastián, quien recuerda que este Hércules gálico era viejo y calvo, pero asustaba a los franceses con sus palabras.

59 Maxime Chevalier (357) apuntó la desmitificación de los amaneceres junto a otras fórmulas y ambigüedades que tanto apuntan a la obra cervantina.

60 Juan de Arce de Otálora (*Coloquios de Palatino y Pinciano* 1299-1300) expone con mucha gracia el juego dialéctico de los protagonistas en torno a ese tópico clásico encarnado en la letra de Pitágoras: “Discrimine secta bicorni,” con una triple vía que les lleva luego a la opción de Palatino: “Dejemos ir los caballos por do quisieren” “o echemos suertes cuál tomaremos,” con lo que el azar se adueña de la moral discreción. Sigue a ello una cadena en la que la erudición de las poliantreas, como en toda la obra, se convierte en juego donoso de agudezas ingeniosas. Cabe recordar que la obra se ha conservado en cuatro copias manuscritas del XVI y XVIII, y que fue prohibida por la Inquisición. Como en el *Quijote*, se dejan muchas argumentaciones en suspenso, mostrando amplias dosis de antidogmatismo, como señala su editor José Luis Ocasar Ariza en la introducción, donde apunta la confluencia con la *Moria* erasmiana cuando dicen que todo el mundo tiene algo de loco.

ción y la prudencia se asimilan a la poética, cosa que ya había hecho López Pinciano previamente con ésta última en su *Philosophia Antigua*, en consonancia con toda una visión moderna de la prudencia que ya no la contemplaría como *virtù*, sino como simple forma de comportamiento no exenta de gracias como las de los estudiantes de Arce de Otálora por el camino que les lleva a Valladolid, donde ensayan mucho antes que don Quijote y Sancho “la libertad de hablar en todo,” sin más testigos que las aves del aire.

El bivio humano se hace imperceptible en cuanto tal en el *Quijote*, aunque apenas una mirada detenida en la palabra “encrucijada” desvele cuanto conllevaba en la historia de la cultura, incluida la caballeresca. Pero Cervantes no sólo dio la vuelta a las palabras, sino a los conceptos, trasladándolos a la singularidad que adquieren al aplicarlos a los individuos y a las situaciones. En “La ilustre fregona,” por ejemplo, Carriazo es “un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto,” con lo que el lector, desconcertado, no sabe a qué carta quedarse, al menos de momento. La discreción en los primeros capítulos del *Quijote*, por no hablar de la innominada prudencia, apenas si aparecen en estado prístino; y, cuando lo hacen, como es el caso de la primera, se aplica a una moza desvergonzada y a un mercader burlón, mostrándose así la movilidad de las palabras y la necesidad de redefinirlas no por conceptos apriorísticos, sino por la práctica que de ellas se haga en cada momento dado. Tras haber leído el prólogo a la Primera Parte, donde Cervantes intenta despertar la admiración del lector discreto y el elogio del prudente, el que leyere no se sentiría ya tan seguro ante la complejidad polisémica que las palabras y su significado van adquiriendo conforme la obra avanza. Lo que, en cierto modo, le obligaba a agudizar aún más su ingenio por no hablar de su discreción.<sup>61</sup>

El *Quijote* recoge, como se sabe, la tradición del tratadismo europeo que había enmarcado las cuestiones mayores en el territorio de la locura o de la estulticia. Dejando aparte el *Elogio de la locura* de Erasmo, cabe recordar el tratamiento irónico que la virtud alcanzó en el *Galateo* de Giovanni della Casa, que puso en solfa numerosas ideas y hábitos al po-

61 Véase nuestro trabajo “Los discretos prólogos del *Quijote*” (41-50).

nerlos en boca de un viejo idiota que enseña a sobrevivir adaptándose a las normas que marca el uso.<sup>62</sup> Don Quijote, por su porte, falta de policía y de determinadas maneras, está en el envés de ese modelo cortesano, aunque también trate de amoldarse a lo que hay, siempre y cuando concuerde con el mundo caballeresco. En este sentido, bien podemos decir que es un *Galateo* al revés, pues trata de adaptarlo todo a sus propios designios, mostrando una manera pintoresca y graciosa, fuera de lugar, que poco o nada tiene que ver con los manuales de cortesanía.<sup>63</sup> Cervantes coincide con Giovanni della Casa tanto en la forma irónica y paródica con la que trata la *sprezzatura* y las virtudes del cortesano como en los planteamientos basados no en un mundo cortesano ideal, sino real, de adaptación al medio, aunque lo haga a su manera.<sup>64</sup> El autor del *Galateo* había probado además que el mundo era aburrido y había que buscar formas de escapar de él, lo que no está muy lejos del espíritu de don Quijote, aunque él se salga por la tangente inventándose otro.

Decía Edward Riley que “Cervantes es, con Joyce, uno de los mejores parodistas de la historia” (50). El aserto no sólo vale para el mundo de las caballerías, o incluso para los valores que la épica heroica había acarreado a lo largo de los siglos, sino que también alcanzan al de las palabras y a los conceptos al aplicarlos a las circunstancias. Éstas y las personas determinan de tal modo el lenguaje, que rebautizan el vocabulario a cada instante. De este modo, bien podemos decir que tanto las palabras como los conceptos que los sostienen sufrieron en el *Quijote* el mismo proceso que el de los ideales caballerescos, pues al poner unos y otras a la prueba

---

62 La obra circuló bastante y dejó amplia huella en Damasio de Frías, Rodríguez Lobo y Gaspar Dantisco. Hemos consultado la traducción *Tratado de M. Juan de la Casa, llamado Galathea, o tratado de costumbres, traducido de lengua toscana en castellana por el Doctor Domingo Bezerra, natural de Sevilla*, Venezia Juan Varisco, 1585, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

63 En Giovanni della Casa (*Galateo*, 53), prima sobre todo el autocontrol que lleva a la felicidad y a la armonía social, pues el autor trata de cómo adaptarse a las reglas de la sociedad. Los editores, Anna Giordano y Cesáreo Calvo, señalan una corriente irónica en Florimonte y otros tratadistas italianos que ponían en tela de juicio la *Ética* de Aristóteles. El *Galateo* muestra que a veces la prudencia no es sincera y miente. Carlo Ossola en su introducción (*Galateo*, 37), dice que el tratado enseñaba a cómo andar por la vida sin molestar a los otros. Cervantes alabó a Della Casa en el “Canto de Caliope” en *La Galatea*, considerándolo “varón prudente.”

64 Para esa nueva perspectiva que marca el *Galateo*, véase Mercedes Blanco (91-124).

de la realidad, su significado cambiaba sustancialmente, como vemos en el caso particular de la virtud de la prudencia. Por eso se hace tan difícil en esta obra la búsqueda exacta del modelo, pues Cervantes no sólo trató de borrar su rastro en la mayoría de los casos, sino que advirtió, mucho antes de la cueva de Montesinos, de la tarea en cierto modo inútil de buscarlo, demostrando que cada uno de los motivos, conceptos y palabras del *Quijote* eran nuevos y distintos, aunque parecieran los mismos, y que un proceso de discreción suma por parte de su autor había hecho el milagro.<sup>65</sup> Ésta no solo afectaba a la disposición y a la elocución, sino a la invención, verdadero bivio del arte de novelar y en el que, una vez hecha la elección, todo se transformaba.

Cicerón en *De inventione* ya había dicho que las partes de la prudencia eran tres: memoria, inteligencia y providencia.<sup>66</sup> Don Quijote jugó con ese tricípite como cualquier ser humano, pero la merma de juicio trastocó totalmente no sólo sus pensamientos, sino sus acciones. Si la prudencia estaba por encima de la fortuna, hemos de convenir también que don Quijote, en la primera encrucijada, se deja llevar más por la segunda que por la primera.<sup>67</sup> Pero en éste, como en otros puntos, nada es o deja de serlo en términos absolutos, sino relativos. Claro que la clave del asunto estriba probablemente en el hecho de que Don Quijote rompa además con la usual asignación de la prudencia a la madurez, pensando y actuando como un *senex-puer* que, en la edad provecta, se pone a jugar como lo haría un niño al mundo de la caballería andante (pensemos en Santa Teresa).<sup>68</sup> Cervantes, al inventar una mente trastornada por el ideal

65 Véase nuestro trabajo sobre la memoria y el *Quijote* (*Cervantes y las puertas del sueño*, 99).

66 Cicerón (*De inventione*; 160). Ya Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, 65 ss.) había señalado la relación entre el orden de la vida y el del lenguaje, pues éste no es un simple presupuesto práctico, sino que se acomoda a un código. La *proairesis* o libre elección, que además afecta al logro del justo medio, afectan al individuo y a su relación con el mundo. Deliberación y elección debían caminar unidas. Ambas llevaban al conocimiento y a la sabiduría. Sobre retórica y moral, ver nuestro trabajo "El arte de la discreción en *La Galatea*" (585-87).

67 Alonso López Pinciano (I, 105-6 y 137) señala la relación entre prudencia y fortuna.

68 Ello romperá el tricípite prudencial, fusionando las tres caras del hombre en una como la de don Quijote, que todas las confunde a impulsos de la locura, como ocurre también con los temperamentos, donde Cervantes da un vuelco a la teoría de Huarte de San Juan (249 ss.). En Baltasar Gracián (*El Discreto* 26), ya señalé la relación entre los humores, la edad y la prudencia en Huarte, apuntando lo relativo a las fuentes clásicas y las edades del hombre (197 y 351 ss.).

caballeresco como la de don Quijote, todo lo trastocó, particularmente cuanto se refería a las codificadas cuestiones de filosofía moral, generalmente gobernadas por un juicio del que él carece. Por ejemplo, la diligencia y la inteligencia, propias del discreto, no le faltan al ingenioso hidalgo. El problema, en este caso, es el de su aplicación a acciones que él traslada directamente de su mente a una realidad que poco o nada tiene ver con ella y con la que naturalmente choca, aparte de que casi siempre carezca de los medios necesarios para llevar sus propósitos a buen fin.

El *Quijote* guarda muchas sorpresas en todos y cada uno de sus capítulos. En lo que atañe a las dos primeras salidas, se nos muestra hasta qué punto Cervantes rompió con los esquemas tradicionales de la discreción y de la prudencia, abriendo un camino nuevo por el que transitar. Don Quijote, entre otras muchas singularidades, rompía con el tópico de las edades y sus estaciones, tal y como venían codificadas en el marco prudencial, pues prolongó la de las lecturas más allá de lo debido y se puso a peregrinar llevando una vida activa cuando todos los cánones exigían quedarse en solitaria contemplación, como correspondía a sus años, reflexionando y meditando sobre lo leído y lo vivido.<sup>69</sup> En él reviven la primavera y el estío a la hora del otoño varonil y casi a las puertas del invierno de la vejez, cuando ya el amor, los estudios y hasta los viajes debían haber dado paso a la recreación de lo vivido por la memoria y a la reflexión, pero nunca a la acción.

Para un lector de su tiempo, don Quijote trastocaba, entre otras muchas cosas, la lógica asumida de las edades del hombre y todo lo que ella conllevaba como encarnación del juego de los tiempos simbolizados por la prudencia, creándose así una moral autónoma y un sentido de la elección que estaba por encima del tiempo, de la edad y de las circunstancias en que uno viviera. Todo ello le alejaba no sólo de la teología al uso, sino de los principios consagrados de la filosofía moral. Don Quijote ejemplificaba, por primera vez en la historia, una forma de ser discreto y prudente a su manera que poco tenía que ver con los presupuestos de Aristóteles,

---

Téngase en cuenta, como señala Juan Manuel Cacho (73), que los caballeros se lanzaban en busca de aventuras fuera de la casa paterna en su temprana juventud. Don Quijote, en cambio, saldrá a la aventura entrado en años.

69 Así lo señalamos en Baltasar Gracián (*El Discreto*, 117 y 354 ss.).

Cicerón o Séneca. Con ello, Cervantes demostraba, entre otras muchas cosas, que la literatura es un territorio que tiene sus propias leyes, incluidas las morales, y que éste no sólo era distinto al de la historia, sino al de las especulaciones propias de la filosofía moral. Don Quijote rompió todas las reglas de la prudencia, que, según Cicerón (*De amicitia*, 12), correspondían a la vejez, para poner en práctica unas acciones fuera de tiempo y lugar. Alejándose de la filosofía moral más ortodoxa que inundara no sólo el terreno del teatro y de la novela, sino el de la poesía, Cervantes se afiliaba a una larga tradición literaria en la que la agudeza y el ingenio no estaban reñidos, sin embargo, ni con la prudencia ni con la discreción, entendiendo que de dicha alianza podían surgir nuevos frutos.<sup>70</sup> Ya Pontano en su tratado *De prudentia* había apelado, dentro de una concepción de la moral independiente, a los beneficios prudenciales del ingenio.<sup>71</sup> En ese sentido, conviene recordar las matizaciones de Ambrosio de Morales acerca del ingenio grande y penetrante, al que no le basta el entendimiento si no le suple la voluntad. Para él, el buen ingenio “debía sujetarse a sí mismo y gobernar todas sus cosas con cordura.” Asunto más que cuestionable en don Quijote, hombre de ingenio libre y desbocado.<sup>72</sup>

Como decía Aristóteles, la elección no es un impulso ni un apetito ni un deseo, sino un ejercicio voluntario producto de una deliberación.<sup>73</sup> Don Quijote, antes de salir a la aventura reflexiona y elige con determinación el camino de la caballería andante. Su discreción, en este sentido,

70 También en Sabuco de Nantes y en Pérez de Ledesma, entre otros, se daba una clara alianza entre prudencia e ingenio, como ya señalamos en Gracián (*El Discreto*, 91-93).

71 Giovanni Pontano (*De prudentia*, f LX vº). Para la moral independiente, véanse los estudios de E. Bertola y, en particular, Vincenzo Prestipino. Pontano, sin embargo, era consciente de que la prudencia perfecta sólo residía en Dios y que en el hombre era imperfecta, como señaló Giuseppe Toffanin (13 ss.—cap. VI en particular).

72 Ambrosio de Morales (171 ss.) creía que el ingenio debía unir entendimiento y voluntad para ser bueno, pues si no difícilmente podía atender al gobierno de todas las cosas.

73 Para Aristóteles (*Ética Nicomaquea*, 183ss.), el hombre bueno y discreto no sólo juzga bien y ve la verdad en todo, sino que no se deja engañar a causa del placer para conseguir el bien. También trata sobre prudencia y deliberación (273 ss.). En don Quijote se da precisamente muchas veces la inmensa paradoja de la deliberación en ausencia de razón. Él lleva a sus últimas consecuencias las teorías de Aristóteles, quien opinaba que la prudencia, a falta de norma universal trascendente, residía en el mismo prudente que la ponía en práctica y la encarnaba, aunque, en su caso, en vez de la figura de Pericles, invocada por el estagirita, se trataba de alguien como don Quijote que podía ser máximo de otra manera, y bien singular, por cierto.

no pecaba contra lo presumible, si no fuera porque dicha elección debía ir acompañada de razón. El hidalgo manchego, al no deliberar rectamente, confundía los extremos de lo bueno y de lo malo (al menos tal y como quienes le rodeaban podían entenderlos), demostrando que lo que él percibía de ambas cosas no tenía nada que ver con el común de los mortales. La relación entre discreción, fortuna y providencia, que se da en toda la obra, viene además marcada por el hecho de que el protagonista trate por todos los medios de ser el dueño de su propio destino, aunque éste se rebelde contra sus decisiones a cada paso.<sup>74</sup> Pero lo verdaderamente interesante es ver cómo, desde sus primeros pensamientos hasta dar en hacerse caballero andante, don Quijote no sólo trastocó los pilares de la ética, sino los de la retórica, persuadiéndose a sí mismo, en lugar de dedicarse a persuadir a otros (como haría más tarde) con los mejores argumentos, para dar por bueno y posible de llevar a término cuanto había leído en los libros, sin dejar así posibilidad alguna a ningún argumento a contrario que rebatiera o dejara de justificar sus deseos.<sup>75</sup> Por otro lado, la perspectiva cómica con la que se cultivan los lugares comunes de la filosofía moral da un tratamiento inusitado a los grandes temas que perdían en el camino su trascendencia habitual.

La larga historia de la prudencia y de la discreción, como madre de las virtudes, por los tratados teológicos y morales venía a desmoronarse en la práctica con el comportamiento inusitado de don Quijote, aunque éste no dejara de dar la razón a quienes habían especulado sobre ella al confirmar que era un modo de regir los actos. Pero éstos ya no se gobernaban por el juicio sino por el ingenio llevado a sus últimas consecuencias.<sup>76</sup> A fin de cuentas ya Aristóteles había confirmado la variabilidad de la prudencia y de la búsqueda del bien, demostrando que aquélla depende de los seres humanos y de sus circunstancias. Como decía Fadrique en la *Philosophia Antigua* de López Pinciano (II, 778), la prudencia es un hacer.<sup>77</sup> Y en ello se empeñó don Quijote como nadie gracias a su parti-

<sup>74</sup> Para ambas, Giovanni Pontano (*De Prudentia, De fortuna*, en *Opera omnia*, II) y Mario Santoro.

<sup>75</sup> Para la persuasión retórica, y la elección del bien, Aristóteles (*Retórica*, 56 y 106). Así se tiende un puente entre retórica y filosofía práctica que es fundamental en la obra cervantina.

<sup>76</sup> Aubenque (16 y 40-48) y Juan Fernando Sellés (9-10).

<sup>77</sup> Ver también nuestro trabajo "La discreción y la prudencia," 117 ss.

cular manera de hacerse prudente y discreto. En este sentido, Cervantes parece haber resuelto la paradoja de Pinciano cuando decía que “Arte es hábito de efectuar con razón verdadera y prudencia, hábito de hazer con verdadera razón” (I, 76-77), al plantear que el arte y por ende la obra literaria perseguían una bondad que no tenía por qué coincidir con la moral al uso. A este respecto debemos tener en cuenta que si el debate entre poesía e historia es, como se sabe, fundamental en el *Quijote*, no lo es menos el que existe entre poesía y filosofía, habida cuenta además de que éstas dos últimas atendían a lo universal. Cervantes demostró con una y otra que el terreno de la literatura difería de aquéllas no sólo por tratarse de un ámbito ficticio y verosímil, sino porque todas las categorías morales ya no dependían de apriorismos teóricos, sino de su particular modo de desarrollarse dentro de los parámetros marcados en dicha ficción.

La prudencia y la discreción tuvieron, con el *Quijote*, un antes y un después, habida cuenta que Cervantes creó en él una nueva ética, emanada del propio texto, al ubicarlas en el terreno de la locura. Un nuevo bivio aparecía así en el horizonte de la novela moderna, desprendido de una carga simbólica de siglos, gracias a un protagonista que inventaba un nuevo modo de decidir o permanecer pasivo ante la encrucijada de la vida, desde los presupuestos de una moral independiente. Don Quijote no sólo fue discreto y prudente a su manera, sino que fue un caballero determinado que salió a librar la peligrosa batalla de la existencia, amparado e impulsado por el coraje y la esperanza, como aquel *Chevalier Deliberé* de Olivier de la Marche, que también murió, como él, en su cama, acompañado por el entendimiento.<sup>78</sup> Pero antes de su último suspiro, el hidalgo había demostrado con creces cuanto el ingenio había sido capaz de lograr a la hora de elegir su destino.

Universidad de Zaragoza  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
50009 Zaragoza, España  
Email: aegido@unizar.es

---

78 Olivier de la Marche (*Chevalier Deliberé*).

## Bibliografía citada

- Aguilar, María del Rosario Perdomo. "La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte y otros enfermos de amor." *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Ed. Julián Acebrón Ruiz. Lleida: Universidad de Lleida, 2001. 125-50.
- Alciato, Andrea. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.
- Alonso Asenjo, Julio. "Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español." *XXI Convegno Internazionale. Centro di Studi sul Teatro medioevale e Rinascimentale Spettacoli Studenteschi in Europa*. Ed. M. Chiabo y F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 1988. 151-91.
- . *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. Tomo 2. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1995.
- . "Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno." *La comedia de magia y de santos*. Ed. Javier Blasco *et al.* Barcelona: Júcar, 1992. 33-50.
- . "Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno." *Edad de Oro* 16 (1997): 29-52.
- . "Introducción al teatro de Colegio de los jesuitas hispanos (siglo XVI)." *TeatrEsco. Antiguo Teatro Escolar Hispano Parmaseo* [www.es/Ars](http://www.es/Ars) (Revista electrónica).
- Anónimo. *Platir*. Ed. María del Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Arce de Otálora, Juan de. *Coloquios de Palatino y Pinciano*. 2 tomos. Ed. José Luis Ocasar Ariza. Madrid: Turner, 1995.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Ed. Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 1985.
- . *Retórica*. Ed. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- Aubenque, Pierre. *La prudencia en Aristóteles*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Baena, Julio. "Trabajo y aventura. El criterio del caballo." *Cervantes* 10 (1990): 51-57.
- Bates, Margaret J. "Discreción" in the Works of Cervantes. *A Semantic Study*. Washington: The Catholic University of America Press, 1945.
- Bermejo Vera, Virgilio. "La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del *Bivium Heraclida* al *Speculum Consacratum* en el reinado de Felipe II." *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. Ed. Sagrario López Poza. La Coruña: Universidad de A Coruña, 1996. 311-27.
- Bernat Vištarini, Antonio y Cull, John T., eds. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Bertola, E. *Il De Prudentia de Giovanni Pontano e la morale indipendente*. Sophia, 1942.
- Blanco, Mercedes. "L' Autre Face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or. Le *Galateo* et sa version espagnole."

- Etiquette et politesse*. Ed. Alain Montanson. Clermont Ferrand: Université Blaise Pascal, 199. 91-124.
- Blecu, Alberto. "A su albedrío y sin orden alguna": Nota al *Quijote*." *Boletín de la Real Academia Española* 47 (1967): 511-20.
- Borelli, Gianfranco. *Ragion di Stato. L'arte italiana della prudenza politica*. Nápoles: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1994.
- Bouza, Fernando. "Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Honcada y la letra de pitágoras." *Fragmentos* 17-19 (1991):16-29.
- Bracciolini, Poggio. *Dialogus de infoelicitate principium*. Parrishii, 1511.
- Brommer, Frank. *Heracles. Twelve Labors of the Hero in Ancient Art and Literature*. New York: Caratzas Pub., 1986.
- Cacho, Juan Manuel. "De *Amadís de Gaula* a *Don Quijote de la Mancha*: un siglo de caballerías." *Del "Tirant" al "Quijote". La imagen del caballero*. Ed. N. Piqueras. Valencia: Universitat de València, 2005. 71-80.
- Canonieri, Andrea. *Il perfetto cortegiano, et dell'Uffizio del Prencipe verso il Cortegiano*. Roma: B. Zanetti 1609.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Casa, Giovanni della. *Galateo*. Ed. Anna Giordano Gramegna y Cesáreo Calvo Rigual. Madrid: Cátedra, 2003.
- Chevalier, Maxime, "Arce de Otálora lector y crítico de los Amadisés," *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 73 (1997): 351-57.
- Cicerón. *De amicitia*. Ed. Vicente García Yebra. Madrid:Gredos, 1975.
- . *De inventione. De optimo genere oraturum opera*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1976.
- . *Retórica*. Ed. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- . *La invención retórica*. Ed. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- Costa Vieira, María Augusta da. "La discreción como práctica de representación en *El curioso impertinente*." *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Tomo II. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. 1823-53.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- Cull, John T. "Heroic Striving and Don Quixote's Emblematic Prudence." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 265-77.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976. 2 vols.
- Dini, Vittorio. "La prudenza da virtù a regola di comportamento: tra ricerca del fondamento ed osservazioni empirice." *Sagezza e prudenza. Studi per la ricostruzione di un'antropologia in prime età moderna*. Ed. V. Dini et al. Napoli: Liguori, 1983.
- Den Vyl, Douglas, *The Virtue of Prudence*. New York: Peter Lang, 1991.
- Egido, Aurora. "El arte de la discreción en *La Galatea*." *Bulletin of Hispanic Studies* 81 (2004): 585-87.

- . “El camino de la felicidad. Ser o no ser discreto en *El Persiles*.” *Le mappe nascoſte di Cervantes*. Ed. Carlos Romero. Treviso: Santi Quaranta, 2004. 193-226.
- . *Las caras de la prudencia*. Madrid: Castalia, 2000.
- . *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU, 1994.
- . “La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes.” *Theatralia*, 5 (2003), 89-122.
- . “Los discretos prólogos del *Quijote*.” *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de “Quijote”s de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*. Ed. Blanca López de Mariscal y Judith Farré. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004. 41-50.
- . *Humanidades y dignidad del hombre*, Universidad de Salamanca, 2001.
- . *La rosa del silencio*. Madrid: Alianza, 1996.
- . “Los trabajos del *Persiles*.” *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003)*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. 17-66.
- . *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, 2004.
- Fernández de Heredia, Juan Francisco. *Trabajos y afanes de Hércules*. Madrid: Francisco Sanz, 1682.
- Fernández Santa María, José A. *Juan Luis Vives. Escepticismo y prudencia en el Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- Fothergill-Payne, Louise. “La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modelo alegórico en la literatura del Siglo de Oro.” *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University of Toronto, 1980. 261-64
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. 2 tomos. Salamanca: Siquera, 1992.
- Gallego Barnés, Andrés. “La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno.” *Actes du 3e. Colloque du Group d’Etudes sur le Théâtre Espagnol*. Toulouse: CNRS, 1980. 187-96.
- Garin, Eugenio. *L’Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza, 1952.
- . *El Renacimiento italiano*. Barcelona: Ariel, 1996.
- González, José María. “La figura de Hércules en la emblemática del Barroco español.” *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* 43 (1991): 35-52.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Ed. Miguel Romera Navarro. Philadelphia: Universidad de Pennsylvania-Oxford University Press, 1938.
- . *El Discreto*. Ed. Aurora Egido. Madrid: Alianza, 1997.
- Graham, David. “Hércules dominado. La ironía y el héroe en los libros de emblemas españoles y franceses.” *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte en el Siglo de Oro*. Ed. Antonio Bernat Viſtarini. Barcelona: José de Olañeta- Ed. Universitat de les Illes Balears, 2002. 332-41.
- Heller, Agnes. *El hombre del Renacimiento*. Barcelona: Península, 1980.

- Hocke, Guſtav René. *El mundo como laberinto*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- Huarte de San Juan. *Examen de ingenios*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1981.
- Leal Duart, Juli y Josep Lluís Sirera (eds.). *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Aenaria con sus alumnos del Estudi General de València, a partir de la edición de José María Maestre*. Valencia: Universitat de València. Siglo XX, 2000.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973. 3 vols.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Madroñal, Abraham. “Ni grado ni gracias. Vejámenes universitarios del Siglo de Oro. Introducción de Aurora Egido. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas ( en prensa).
- Maestre, José María. “La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: a propósito de Juan Lorenzo Palmireno.” *Simposio IV Centenario de la publicación de la “Minerva” del Brocense: 1587-1987*. Cáceres: Institución Cultural “El Brocense,” 1987. 145-87.
- Marasso, Arturo. *Cervantes y la invención del Quijote*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1954.
- Marín Pina, María del Carmen. “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles.” *Criticón* 45 (1989): 81-94.
- Mendo, Francisco. *Príncipe perfecto y ministros ajustados*. León de Francia, 1662.
- Morreale, Margherita. *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*. 2 tomos. Madrid: Real Academia Española, 1959.
- Panofsky, Erwin. “Hercules am Scheidewege und audere antiche Bidstoffe in der neueren Kunst.” *Studien der Bibliothek Warburg XVIII* (1930): 155-69.
- Pieper, Joseph. *Prudencia y templanza*. Madrid, 1969.
- . *Las virtudes fundamentales*. Madrid: Rialp, 1998.
- Pontano, Giovanni. *De prudentia*. s. l. 1513.
- . *De Prudentia. De Fortuna, Opera omnia soluta oratione composita*. 2 tomos. Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1518, 1519.
- Preſtípino, Vicenzo. *Motivi del pensiero umanistico e Giovanni Pontano*. Milano: Marzorati, 1984.
- Redondo, Auguſtín. “Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, *La prudente venganza*.” *Homenaje a Stefano Arata. Criticón* 87-9 (2003): 733-44.
- Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 1989.
- Ripa., Cesare. *Iconologia*. Roma, 1603.
- Ruiz Doménech, José Enrique. *La caballería o la imagen cortesana del mundo*. Génova, 1984.
- Santorio, Mario. *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1967.
- Santiago, Sebastián. *Arte y humanismo*. Madrid: Cátedra, 1978.

- . *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Sellés, Juan Fernando. *La virtud de la prudencia según Santo Tomás de Aquino*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.
- Serés, Guillermo. "Don Quijote, ingenioso." *Los rostros del Quijote*. Ed. Aurora Egido. Zaragoza: Ibercaja, 2005.
- Sicilian, Ernest A. "Virtue in the *Quixote*," *Cervantes su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 601-04.
- Talavera Esteso. *Francisco J. Juan de Valencia y sus "Scholia in Andree Alciati Emblemata"*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- Toffanin, Giuseppe. *Giovanni Pontano. Tra l'uomo e la natura*. Bologna: Nicolò Zanichelli, 1938.

---

## Don Quixote's New World of Language

MARY MALCOLM GAYLORD

**W**HAT IS IT THAT has given Cervantes' burlesque history of one particularly Ingenious Hidalgo its irresistible magnetic pull? Such a question is likely to have as many answers as *Don Quixote* has had admirers. Yet, major differences in scholarly interest and critical conviction notwithstanding, a very large number of readers seem to agree that one secret to this book's longevity can be found in its extraordinary way with *language*.<sup>1</sup>

Such was the experience of the book's very first readers, to judge from the response to Don Quixote's published history related in the third chapter of Part II. Celebrating in jest what is clearly also meant in earnest, Sansón Carrasco, showers blessings on the original Moorish author ("Bien haya Cide Hamete Benengeli") and double blessings on the inquisitive soul who took the trouble to translate the history into the Castilian vernacular ("Rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano" [II, 3, 59]). Citing multiple reprintings in Barcelona, Valencia, Portugal and Antwerp, and wagering that there is no nation or language where it will not be translated (II, 3, 60), he insists that the story's success hangs on its *language*: on the author's and the translator's scrupulous use of Arabic and Spanish respectively, and on the sheer delight occasioned by its representation of spoken language. For some readers, Sancho's speech seems to serve up the juiciest morsels of a sumptuous banquet: "hay tal que precia más oíros

---

<sup>1</sup> Earlier versions of some parts of the argument presented here have appeared in Spanish ("Decir y hacer" and "Don Quijote, Amadís").

[Sancho] hablar que al más pintado de toda ella [la historia]" (II, 3, 62).

As though seconding the Bachelor's report, 20th-century scholars have produced a voluminous bibliography on the language of *Don Quixote*. Whole books devoted to the question (Hatzfeld, Rosenblat) tell only a small part of a very long story. We have had the benefit of studies on "linguistic perspectivism" in the novel (Spitzer), on written language (Castro), on the chivalric archaisms and "proper language" of Don Quixote's speech (Mancing, Saldívar) and Sancho's "prevaricaciones lingüísticas" (Alonso), on the rhetoric of formal discourses by the Knight himself and others (notably Marcela), on proper names (Reyre) and proverbs, as well as a wealth of research on the specific debts of Cervantes' language to the many texts and genres which fed his imitative and parodic appetite. The cumulative critical syllabus boasts not a few scholarly articles focused on just one phrase, one verse, or even one word from the *Quixote*. Countering a more recent critical drift away from language-based inquiry, Isaías Lerner continues to make a compelling case, as historian of Spanish literary language, for the fruitfulness of scrutinizing Cervantes' lexical choices and the frequency of their usage "palabra por palabra."

Absent from the preceding catalogue are the large number of studies which propose *Don Quixote* as a pioneering work of narrative art, emblem of the processes by which books and fictions are made, and model for self-conscious verbal behavior in fictional characters and narrators. Meanwhile, often from a critical vantage point outside the Spanish language of the original, *Don Quixote* (now the book, now its title character) has enjoyed a whole new afterlife as allegorical incarnation of various linguistic functions: the *heteroglossia* of Bakhtin's "dialogic imagination," Levin's quixotic principle ("Art embarrassed by Nature"), Girard's "Romantic lies and novelistic truths," Alter's "partial magic," the hypothetical "infelicity" of Austin's performative language, and the classic pages of Foucault's *Les Mots et les choses*, which make of Cervantes' protagonist an errant signifier of the operations of Language itself. This is not to speak of the Don Quixote of fiction-writers and poets: Borges, for example, for whom a *Quixote* written in another place and time can be both identical to Cervantes' text and a wholly different book; and Wallace Stevens, for whom the Knight serves as implicit prototype for the "men made out of

words" who create themselves out of propositions about their fates.

*Don Quixote's* singularity is inseparable from its complexity as a verbal artifact. It is not just that Cervantes brings together, under one textual roof, an unprecedented variety of codes, reflecting and encompassing the linguistic and poetic richness of the real world of his time. Beyond late Renaissance generic hybridity, the author assigns to individual fictional persons, and in particular to Don Quixote, a range of styles, linguistic behaviors, and functions not found before in the speech of one literary character. But there is more, for not only do the novel's characters owe their being to this dazzling array of materials and functions: they are created as highly *conscious* of their linguistic and literary complexity. They think and talk not just about who they are, but about the *language* which makes them who they are, and about the process of linguistic imitation that will enable them to be what they want to be. This specifically *linguistic* and *rhetorical* self-awareness—one facet of the much-discussed self-reflexivity of Cervantes' most compelling characters—inflects the discourse of the story's narrators and of the author-character himself. It turns the story of the self-invention of an adventure seeker, into a *story of linguistic adventure*: of speech, of dialogue, of writing, of inherited and remembered expressions, of mimicry, of transcription, of play-acting, of poetic composition.

This feature of Cervantes' text is one which the historical reader Miguel de Cervantes could have observed in the growing body of writings about America. In the corpus of Spanish textual representations of the Indies, he would have found a cacophony of voices with disparate agendas, narratives transmitted from one writer to another over several generations, and above all, the American chroniclers' shared sense that on verbal activity and on *language itself* hung the success or failure of the high-stakes games of territorial appropriation, religious conversion, national history and personal advancement they were engaged in. In the heightened linguistic awareness and self-awareness of New World writers and speakers, Don Quixote's creator could have hit upon formulas which would shape his protagonist's linguistic behavior and his curious relationship with the custodians of his history.

The idea that Don Quixote is a creature of language and of fiction has

come more often from philology, stylistics, formalism, New Criticism, and post-structuralism, than from study of the text's real-world contexts, though the proposals of Américo Castro stand as an important exception to this generalization. In the present decade, as the force which the historical reality of the material world exerts over cultural production of all sorts is being acknowledged in every humanistic discipline and in the work of Cervantes scholars like Carroll Johnson,<sup>2</sup> I do not put the subject of Don Quixote's relation to language on the table with the intention of dragging critical inquiry back into a timeless and placeless scholarly sphere. On the contrary, I want to suggest that the most theoretically "abstract" aspects of Don Quixote's (both character and book) language have tangible historical roots. I propose here that the founding work of a genre (the modern novel) that has been shown to share many of its features with history finds its distinctive features not only in pseudo-historical play with historiographic conventions, but in serious history—history meant to inform and enlighten, to press national and personal agendas—and very particularly in the New World accounts Cervantes could have known. Drawing on models found in early texts about the Spanish experience in America, Cervantes gives Don Quixote the means to fashion himself out of words and to spin around himself a new fictional world of language.

What does it mean to say that Don Quixote is a creature of language? Like any fictional character, he exists through the medium of words printed on a page. Clearly, the self-appointed righter of wrongs wants more than the virtual existence of print: he longs actually to *live* in a romance world, where action would prevail over words. Yet in Cervantes' history, most of what the knight and his fellow characters are permitted to do is *talk*. Placing physical prowess beyond the reach of the middle-aged novice knight is, to be sure, part and parcel of a burlesque agenda. But that agenda turns out to be as complex as it is familiar. If non-stop talking often confirms the title character's impotence, Don Quixote's speech is made to encompass a great variety of rhetorical codes and functions, endowing him with a remarkable linguistic versatility. This virtuosity en-

---

<sup>2</sup> *Cervantes and the Material World* is a shining example of the rewards of New Historical method.

ables him to amaze readers and fellow characters who expect his *idée fixe* to produce fixed forms of "mad" chivalric utterance, like those of Avellaneda's copycat type.

How, then, does this enriched verbal behavior define his being in the novel? What, exactly, does Don Quixote *do* with the *spoken word*? The Ingenious Hidalgo's verbal behavior adds up to a comprehensive catalogue *avant la lettre* of the performative speech acts classified by J. L. Austin. He issues commands and other directives or "exercitives": he exhorts others to action, negotiates, sends subordinates on errands, interrogates them about their findings. He threatens punishment, promises aid, commits himself to do battle (Austinian "commissives"). He defends and accuses persons present and absent, real and imagined ("verdictives"), confers names and epithets. He is liberal with insults to those he recruits as adversaries and is especially generous with congratulations ("behabitives"), to himself, and to others for their good fortune in crossing his path. He reads out in description and narrative his vision of the world ("expositives"), interpreting signs and translating for his squire, recoding the world around him, and most famously dictating aloud the chronicle of his future exploits and speculating on matters of historical causality past, present and future. In the process, moreover, he displays improvisatory skill in various compositional types associated with a multitude of "ciencias": he delivers formal orations of edifying or moralizing intent on a broad range of topics, including chivalric codes of behavior and literary hermeneutics, prompting the squire to quip that he seems better suited for preaching than for knight-errantry (I.18, 226); he utters prophecies, predictions, and even medical prescriptions; he dictates promisory notes, love letters, verses; he produces narratives, both fictional and "documentary."

The most striking aspect of Don Quixote's verbal activity is that its virtuosity overflows the vessel of simple parody. Because Cervantes' protagonist *does many more things with words* than his avowed chivalric model, his discursive curriculum can thus be used, like a prism, to display the multiple color-bands of the author's parodic practice, permitting us to see which of the knight's linguistic behaviors are modeled on chivalric romance and which are likely to have been suggested by other genres or by discursive modes beyond the province of literature. Some of the defin-

ing gestures of Don Quixote's speech are ones found in the vast corpus of writing about the New World.

A first step in sorting out the complexity of Don Quixote's verbal engagements, then, is to identify those of his characteristic speech behaviors which are found in the books of chivalry. Although the idea that language might play a central role in chivalric romance is, or has become, counterintuitive, a brief look into the knight's favorite romance can help us to recover the chivalric script that Don Quixote and his author know by heart. In Rodríguez de Montalvo's story, *pace* Rosenblat, words are not only very much a part of the literary knight's act: they are the premise on which chivalry's just militancy rests.<sup>3</sup> The business of righting wrongs begins not with sword-play, but with talk. The Doncel del Mar's first confrontation with a wicked adversary illustrates the ritual unfolding of physical conflict through a carefully scripted ceremony of speech acts. In Book I, chapter 6, Amadís responds to signs of distress made by one of his story's nameless *doncellas*, who has suffered abuse and imprisonment at the hand of Galpano, lord of a formidable castle and many minions. According to what turns out to be a sturdy narrative pattern, the protagonist sees evidence of wrongdoing, hears calls for assistance, begs the victim to inform him about herself and her cause, proclaims her rights, promises to right the wrongs in question ("Dezidmelo—dixo él—, y si con derecho vos puedo remediar, fazerlo he;" "Venid conmigo, y daros he derecho si puedo" [I, 293]), demands from the offender an explanation of his motives, and finally warns ("Agora lo veréis" [I, 294], "agora compraréis la maldad que fezistes" [I, 296]) that he will soon deliver on the promise of his words. The hero's ultimatum, uttered as prelude to the drawing of his sword (in this instance slicing off the ear and nose of one of Galpano's henchmen before beheading the prime offender himself), is familiar from Don Quixote's frequent borrowings. Capping the sequence of entreaties, promises, accusations, traded insults (as in "Ay, cavallero sobervio, lleno de villanía" [I, 296] and threats, come the acts of physical violence which make the protagonist's words stick. Confirmation of this outcome in turn receives meticulous, redundant elaboration in the

3 In the introduction to his modernized edition of *Amadís de Gaula*, Rosenblat affirms that "lo genial de la obra está en la acción. Todo está supeditado a ella" (12).

hero's proclamation of his victory and confirmation of its beneficiary's newly won freedom of choice ("De hoy más podéis haver otro amigo si quisierdes, que este a quien jurastes despatchado es" [I, 298]), further instructions about spreading word of his triumph (the Doncel advises bearing Galpano's helmet rather than his head as a trophy), and reports from other encounters of the justice of the hero's vengeance.

The Doncel's word, as Austin would have it, *is his bond* and even better than his bond: it is his—and the author's—guarantee that *what he says* will be enacted in *what he does*. What is true of his explicit verbal commitments may be said of his speech as a whole. Every word Amadís utters carries an implicit promise that is, in the providential scheme of literary chivalry, both a *prophecy* and a *law* of this fictional universe. In the person of the protagonist, words and deeds form an indivisible unity, a *merismus* (as Malcolm Read has argued in the case of the Cid). In the romance, the words of the virtuous actor function as a secular *fiat*: the text bears witness not only to their persuasive energy (what Austin would call their *illocutionary force*) but to their *perlocutionary effects*, their ability to get things done, if at times with help from muscle and heavy metal. Conversely, the force of insults and threats issued by the text's miscreants (as happens with Galpano's "Ay, cavallero mal andante, en mal punto vistes la donzella, que aquí perderéis la cabeza" [I, 296]) is routinely annulled, not only by combat outcomes and the judgments of third parties, but by pointed taunts ("Agora guarde cada uno la suya [la cabeza] y el que la no amparare, piérdala") from the designated *hero of the word*.

As I have noted in another context, Don Quixote's appeal to the conventional chivalric and heroic alliance of words and deeds is foregrounded in the novel by repeated recourse to the narrative formula "diciendo y haciendo" ("Pulling Strings"). At the same time, authorial decision, implemented through narrative irony, characteristically voids the providential outcomes that Amadís can take for granted. By underscoring the temporal proximity of verbal and physical menacing, Cervantes' narrator underscores his protagonist's inability to make speech and action coincide. In J. L. Austin's terms, Don Quixote's chronic failure to achieve the *perlocutionary effects* he seeks in his attempts to *do things with words* makes him an emblematic author of *infelicitous speech acts*. In period terms, the

ambitious rhetoric that strays from its mark often paints Cervantes' big talker as rash, lacking in discretion, unsuited for a young man's vocation, vainglorious, mad. Yet, however insistently narrative art works to pull the rug out from under his character's railing and declaiming, there can be little doubt that Cervantes meant to make chivalric speech central to Don Quixote's imitative performance.

In the *Amadís*, the order which governs the discursive dimension of fighting and righting serves to animate other voices which confer mysteriously significant names on the protagonist or foretell marvelous feats. Authorial providence not only underwrites these voices, but makes cognitive, interpretive and verbal activity central to the chivalric text. All of the romance's successes and setbacks hang to one degree or another on the reading of signs (themselves often verbal), which prove more or less legible depending on the clairvoyance and moral authority of particular readers. Much of the verbal drama in the Doncel's history is generated by the blunders of bad readers like Galpano, who fail to grasp the power of the hero's word and make futile attempts to appropriate that power to their own voices. While a vast supporting cast engages in the business of deciphering the identity of the hero, the protagonist must read his way through a maze of signs—messages of an abstract, allegorical or prophetic nature, delivered by damsels, enchantresses, sage elders and others—exercising his ability to distinguish good from evil and friend from foe, as he moves toward the reclaiming of his name.<sup>4</sup>

When Foucault's Don Quixote roams the world in search of Significance, he is engaging, not in an exercise without precedent, but in the very activity that occupies the characters of countless providential chivalric histories. What makes the challenge faced by Cervantes' character differ from that confronted by Amadís is the decision to replace providence (fashioned in secular imitation of divine Providence) with a force variously called enchantment, fortune, chance or "el diablo que no duerme."<sup>5</sup>

4 On the epic and chivalric "Game of the Name," see Gaylord, "Spain's Renaissance Conquests."

5 According to Azar, chance in chivalric fiction is the other face of certainty. Coming to the text from the perspective of Greek epic, Wofford sees Don Quixote attempting to collapse the epic distance that separates the teller from his tale, while Cervantes' narrator reasserts that distance with subversive intent (391-413).

In expressions like the ubiquitous “quiso la suerte,” this roguishly named principle has little of uncertainly about it, signaling instead a move by the author to foil his creature’s designs and undo his heroic reading. In the *Quixote*, narrative appeals to “chance” are, above all, a mask for the parodic and satiric design which obliges heroic aspiration to struggle in unheroic surroundings.

In Montalvo’s romance, not only is all of the elaborate work performed by language underwritten by the authority of a providential author: these functions are also disseminated throughout the text. The business of prophecy, praise, instruction and narration is spread among a chorus of voices: the narrator, Urganda and sundry damsels, Amadís’s tutor, and other admiring fellow characters, who collectively construct the hero’s Fame by measuring his merits, singing his praises and speculating about his singular destiny. Don Quixote enjoys no such support. Amadís, who is never required to describe himself or tell his story, much less to boast of his triumphs, is portrayed as largely unaware of this otherwise nearly universal verbal activity. By contrast, his latter-day emulator—fully conscious of how much verbal backing the chivalric enterprise requires and anxious about its availability—is seen recruiting agents to carry out essential services and even instructing them in the performance of their duties. From the first moments of his history, Don Quixote takes almost entirely upon himself responsibility for the full range of providential romance functions: predicting and spreading the word of his triumphs (already in chapter 1’s script for the giant Caraculiambro’s embassy to Dulcinea), prematurely conferring on himself a heroic name, dictating the text of his future history to a phantom chronicler (I.2), congratulating himself on suspect triumphs (I.4), claiming a heroic destiny (I.20) or evoking the force of his right arm (I.43).<sup>6</sup> When he receives assistance from other quarters, it tends to come not from speakers bent on discovering in him or his deeds some preordained significance, but from those who would humor or mock his self-monumentalizing project.

The two strategies we have been examining—ironic attention to the protagonist’s ambition to do heroic things with words, and concentra-

---

<sup>6</sup> Don Quixote’s self-praise in chapter 43 of Part I is explored extensively in “The Whole Body of Fable.”

tion in a single character of the providential authorial functions of chivalric romance—work largely to configure Don Quixote as a failed chivalric speaker. But when Cervantes assigns to his title character other discursive modes—like the formal oration (eulogy or defense, as of Marcela), the scientific or philosophical discourse (on the Golden Age, chivalry, justice, peace, firearms, fame, geography, marriage, good government, poetry, folk wisdom), the sermon, political counsel, and the writing of his own history—he takes the knight from La Mancha beyond the books of chivalry into new imitative and intertextual territory.

Don Quixote's celebrated propensity to conflate history and fiction has distracted us from more nuanced aspects of this character's very special, and defining, relation to History.<sup>7</sup> A narrator of both imaginary stories and serious history, the would-be hero composes aloud adventures and genealogies of other knights, historical accounts from the lives of heroes and saints, off-color anecdotes and the once and future history of his own career. Don Quixote does more than chronicle events and lives: he propounds theories of History, engaging period debates about what ought and ought not be inscribed in its annals (as in II, 3-5), about the merits of eye-witness and first-person accounts (I, 32), about personal and national ownership of History and the dangers of translation. He critiques, albeit from a self-interested position, multiple sources and viewpoints, most often in relation to Cide Hamete's original and the printed version of his own story. In short, he is a second-order historian, a practicing historiographer. The relation to History Don Quixote cultivates should not, of course, be confused with the positivist or relativist projects of later times. His interest in history bears the same essentialist stamp that marks his obsession with chivalry: he reads not for information, but for meaning; and he improvises narrative with a view to monumentalizing his own exemplarity and to securing his place as "señor de la historia" (II, 3, 61). By this route, the manifestations in speech of his historiographic muse dovetail with the other behaviors (performative, interpretive, exhortatory) we have been examining.

What models for this kind of this complex self-made, self-autho-

---

<sup>7</sup> This argument is made at greater length in "Pulling Strings."

rizing, self-congratulating, self-witnessing, self-chronicling actor were available to Cervantes and to Don Quixote himself? It is time to look at how Early Modern chroniclers and critics of Spain's American conquests represent the verbal activity of their central figures, to see what Cervantes might have found in their accounts, both to fit out and to foil his protagonist. References to books which deal with Spain's New World experience are extremely rare in the *Quijote*; veiled allusions, few.<sup>8</sup> This reticence makes conspicuous the two American chroniclers actually named in the text: Alonso de Ercilla and Hernán Cortés. Although the two are both *conquistadores* and *writers*, their figures undergo a division of labor: the author of *La Araucana* is celebrated for literary achievement (I, 6, 121), while the conqueror of Mexico appears as an action hero in pursuit of Fame (II.8, 96). The richness of Ercilla's profile in his own poem as soldier, courtier, lover, poet, historian, orator, may indeed have influenced the scripting of Don Quixote's multiple discursive roles. Like

---

8 By advertising familiarity with an impressive array of genres—romance, epic and prose epic, courtly verse, ballad, poetics and commentary, picaresque, novella, burlesque history, *auto*, *retablo*, *comedia*, proverb and folktale—the author's bibliographic "confessions" in this and others of his works appear exhaustive, but scholarship has unmasked some of their slyness. One telling case, studied in "Pulling Strings," can be found in Part II, chapter 24, where Cervantes borrows one of Cide Hamete Benengeli's authorial asides from none other than his contemporary, historian of Spain Juan de Mariana. Among titles with New World connections are Antonio de Torquemada's *Jardín de flores curiosas* (present only in name) and Cervantes' own *Galatea*. Chapter 11 of Part II alerts us to the author's knowledge of the 1557 *Auto de las Cortes de la Muerte* composed by Micael de Carvajal and Luis Hurtado de Toledo, one of whose twenty-one scenes features a tribe of natives and their *cacique*, pressing their complaints against the Spanish invaders. The enthusiasm for Lope de Rueda heard in *La Galatea* and the wink at the legendary city of Jauja found in *Don Quixote* (II.59) make it certain that he knew the dramatist's fifth *paso*. It is not easy to demonstrate that he read first-generation, first-person, eye-witness accounts like those of Columbus, Cortés and Alvar Núñez. Though not published until 1632, a manuscript of Bernal Díaz del Castillo's *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* kept at the Escorial was available to official historians of the day and surely to Antonio de Herrera y Tordesillas, Cervantes' neighbor in Valladolid. It is unlikely that he admired Herrera's *Hechos de los Castellanos* (1601-1615): Cide Hamete's farewell to his pen (II, 74, 592) creates an ironic link between the second-hand chronicler and Cervantes' rival ("escritor fingido y tordesillesco").

Ariosto's *Orlando Furioso* and much of Renaissance historiography, *Lq Araucana* makes set speeches and formal discourses on philosophical subjects integral to its story-telling. But Ercilla does not foreground his autobiographical character as a heroic speaker. That feature of Don Quixote's persona has more direct links to Hernán Cortés.

As a founding father of conquest literature, Cortés had become one of the most famous actors in the drama of European expansion. Despite the legal controversies that swarmed about them and their heirs, he and Columbus were held as articles of national pride, their figures approaching mythic status. It is difficult to trace later recreations of either of these historical figures to a single text because, like all motifs of oral culture, they are passed from hand to hand, or from voice to voice. Their stories come to constitute a kind of virtual source, generally available for borrowing, as repetition adds a new layers to a familiar picture. By the time Cervantes was conceiving and composing his burlesque history, when their own texts would no longer have been in wide circulation, these two conquest heroes *par excellence* had for decades been enjoying a busy afterlife in re-makes of their stories, as well as not a few cameo appearances such as the one made by Cortés in Fernando de Herrera's lavish gloss on the phrase "el osado español" in his 1580 *Anotaciones* (903-904).

In and of itself, this composite quality of the Cortés lore makes it an ideal resource for a character like Don Quixote, whose imitative practice is overwhelmingly oral. Although much of the would-be knight's activity is inspired by the books he has sold his ancestral lands to buy, he is never again—after the opening chapter's decisive scene of reading—seen to consult an actual book of chivalry. His muse works not only from books but from oral material (like the *Romancero*) stored, more or less accurately, in his head. From this virtual archive, he quotes at will, conflating multiple sources, usually to unintended comic effect. But what would make New World hero stories irresistible for Don Quixote's improvisatory self-fashioning is their focus on history's *heroic speakers*, who are called upon to use spoken language in a telling range of ways. The most powerful of these American voices is that of Hernán Cortés.

In the textual record of Spain's American conquests as in oral culture, Hernán Cortés knows no equal as prototype of the inspiring com-

mander the Canon of Toledo would like to read about in his ideal prose epic, “un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado” (I, 47, 566). The happy accident of family name helped ensure that the Marqués del Valle de Oaxaca would be linked to the communicative virtues of *cortesía*. Still proverbial, the pairing of *cortés* with *valeroso* or *valiente* is often heard in Early Modern instances like Góngora’s “Romance de los Çenetes” (“Valiente eres, capitán,/ y cortés como valiente:/ por tu espada y por tu trato/ me has cautivado dos veces” [145] and Calderón’s *El príncipe constante* (“Valiente eres, español,/ y cortés como valiente;/ tan bien vences con la lengua/ como con la espada vences” [cited in Rabasa]).

Of all the New World soldier writers, the conqueror of Tenochtitlán arguably knew most about “how to do things with words.”<sup>9</sup> Mustering his knowledge of legal language and his rhetorical skill to shore up the political and military authority he has high-jacked from Diego Velázquez, to make Mexican enterprise not only acceptable but pleasing to the Emperor, Cortés begins to cement his reputation as master speaker in his letters from Mexico. In the second *Carta de relación*, drafted following the first campaign to take Montezuma’s stronghold, the commander scripts his march on Tenochtitlán as a high drama of cognition and communication in which his own intellect and his words have the leading role. In the process, he manages to create his own figure as a master of language. He portrays himself as the great decoder who systematically uncovers the “secrets” of the place—its extent, riches, and natural wonders like volcanoes—and as the supreme strategist and diplomat, who deals equally effectively with the human landscape, making friends, unmasking “liars” and “traitors,” not hesitating to deceive his enemies. The self-chronicling narrator never quotes his own words; but, narrating in

9 Much keen scholarly attention has been devoted to the language of Hernán Cortés. See Todorov on Cortés as reader of signs, Loesberg on legal language, Merrim on self-writing, Rabasa on dialogue as conquest. Clendinnen’s demystifying argument finds historical contradictions of the Cortés myth in the indigenous record. Carman studies Cortés’ and Gómara’s investment in the notion of rhetorical conquest; his recent book contains up-to-date bibliography on Cortés and Gómara.

the first person, he recounts the events of his expedition as a sequence of speech acts, subordinating other speakers (including his *lenguas*) to the moral authority, cunning and power of his voice, and causing the violence that frequently accompanies his words to fade into euphemism (“les hice mucho daño”).

It is impossible for us to know whether Cervantes read the *Cartas de relación* in which the maverick from Extremadura communicated his Mexican discoveries, travails and successes to the Emperor. But a reference by Don Quixote to “el cortesísimo Cortés” (II.8, 96) makes it very probable that his author knew the second-hand version of the conquest of Mexico in which that epithet had been coined. Written by Francisco López de Gómara, Cortés’ chaplain from 1542 to 1547, the *Historia General de las Indias y Conquista de México* went through five editions in Spain and the Low Countries between 1552 and 1554, despite having been banned in 1553. Before the end of the century, it had nine more printings in Italy, five of them in the 1560s on the eve of Cervantes’s arrival in Italy. If none of these made its way into his hands, Cervantes’ hopes of traveling to America and his admiration for Ercilla make it unlikely he would not have been aware of epic poems published in Madrid in the years following his return from Algerian captivity.<sup>10</sup> Many derivative accounts of his career develop the portrait of Cortés as singular, commanding speaker which originates with the *Cartas*; after 1552, they often bear the stamp of Gómara’s historiographical method.

Unencumbered by the “modestia de caballero y de coronista propio” which the Curate, unwitting mouthpiece for an authorial irony not evident to readers of today, attributes to Diego García de Paredes’ hyperbolic account of his own exploits in the Mediterranean (I, 32; 395-96), the *Conquista de México*’s narrator uses two monumentalizing strategies unsuited to the self-chronicler. He gives free rein to a narrative poetics

---

10 These include two Gómara spin-offs devoted to Cortés—the 1594 *Mexicana* of Gabriel Lobo Lasso de la Vega (*Cortés valeroso* in its first 1588 version) and the 1599 *El peregrino indiano*, whose author, Antonio Saavedra Guzmán, was Cervantes’ namesake. All but certain, too, is the familiarity of Don Quixote’s inventor with Juan de Castellanos’ *Elegías de varones ilustres de Indias*, whose first part appeared in Madrid in 1589. Castellanos omits Cortés from his New World pantheon, but he represents Christopher Columbus as a prophetic and persuasive speaker.

of exemplarity, and he ventriloquizes, inventing the set speeches which serve as stand-ins for the conquistador's words. In the shift from first- to second-order history, the Caesarian *preterite first person* (*yo hice, yo dije*) of the *Cartas* gives way to two distinct personas: the conventional third person of historical narration and the first person of quoted speech. Working in the tradition of Renaissance historiography, Gómara equips his Cortés with a series of set speeches like the ones delivered to fire up his men for the campaign to come, to prevent mutiny or to rationalize the scuttling of the ships, and the harangue against pagan idolatry delivered on the occasion of the smashing of figures of Aztec deities. These verbal performances become standard in later representations. More resilient even than tags like "el cortesísimo," it is the speeches the historian concocts for his central figure that determine the popular persona of Spain's foremost conquistador.

Gómara makes Cortés not only a commanding leader but a moral philosopher, preacher, and prophet as well. Like Las Casas' version of Columbus' journals, the *Historia general de las Indias y Conquista de México* uses its protagonist's speech as a proleptic and meta-historiographic partner in the writing of History. Speaking to his wavering men, the *Conquista's* hero is reported to declare: "Es cierto, amigos y compañeros míos, que todo hombre de bien y animoso quiere y procura igualarse por propias obras con los excelentes varones de su tiempo y hasta de los pasados. Así es que *yo acometo una grande y hermosa hazaña, que será después muy famosa*; pues me da el corazón que tenemos que ganar grandes y ricas tierras, muchas gentes nunca vistas, y mayores reinos que los de nuestros reyes" (57, my italics). Though not always kept together in other texts, two central parts of this speech—the discourse on Fame and the hero's prediction of his future conquests—become ubiquitous.<sup>11</sup> Both reflect providential history's fondness for prophetic utterances formulated as certainty, in what Jacques Derrida (writing about prologues)

---

<sup>11</sup> Carman analyzes the rhetorical strategies and ideological investments scripted into this and other speeches from the *Conquista de México*. In this first speech, he argues, Gómara has Cortés transform himself "from adventurer into leader by redefining, for his men, and for the reading public, Spain's mission in the New World" (122). I am indebted to Glen Carman for calling my attention, many years ago, to the quixotic flavor of Cortés' first speech.

calls the “soothing order of the *future perfect* tense” (l’ordre apaisant du futur antérieur”).

The “I” of any utterance, as the great linguist Émile Benveniste has helped us to understand, has a very particular grammatical function. Tied to one person speaking in a determined here and now, but only for as long as that person continues to speak, the “I” space stands perpetually open to appropriation by new occupants. Because their “I’s” are easily cut free from their narrative moorings, the set speeches of Gómara’s Cortés were destined to lead a life of their own in subsequent recreations of the speech-making conquistador. The possibilities they offered for poetic embellishment proved tempting to a poetic chronicler, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, who makes repeated use of Gómara’s speeches, not only in the *octavas reales* of his *Mexicana*, but in *romances* that sum up the prose appreciations of his *Elogios en loor de los tres famosos varones Don Jaime, rey de Aragón; Don Fernando Cortés, marqués del Valle, y Don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz* (1601). In Gabriel Lobo Lasso’s ballads (Durán, II, 145-47, nos. 1144-46) we hear bite-size versions of the exhortation to his men (in no. 1144 before the legendary burning of the ships), accompanied by a discourse on Fame; his ultimatum to Montezuma (in no. 1145), with a prophetic defense of his own audacity (born of the “noble pecho/ Que a altas cosas me inclina”) and a lesson on divinely authorized monarchy and kingly behavior; and the harangue against idolatry (in no. 1146) before the smashing of Aztec statues. Like Gómara, Lobo Lasso takes care to document the perlocutionary efficacy of his protagonist’s words with testimony from Cortés’ men (“Todo el campo, con voz alta/ El alto hecho loando,/ Alzan de nuevo las diestras/ De morir con él jurando”), Montezuma (“Hágase cual lo disponen/ Tus deidades ofendidas.../ Vamos, valiente español”), and the defenders of native religion. In the ballads’ providential world, all are made to bow before the force and “truth” of his utterances: “al fin, todo lo puede/ El que tiene a Dios propicio” (Durán, II, 147).

Historical reference by itself removes the American chronicles’ representations of heroic speech from the timeless utopian space of chivalric fiction and sets it in the context of putatively real events. But the figure of Cortés advances bolder claims. With an insistent focus on his verbal ac-

tivity, the “*coronista propio*” of the *Cartas* presses the view that his speech acts are essential to the march, and to the writing, of national history. Still more pointed is the maverick commander's decision to identify his speaking voice explicitly with the new law of the land, by scripting his utterances as performances of an officially legislated imperial protocol: the notorious *Requerimiento* of 1513, which every Spanish invader was required (until passage of the New Laws in 1543) to read aloud prior to each “entry” of a new territory. Marked with an anonymous “N,” the space of the *Requerimiento*'s “I” is left blank, ready to be filled—momentarily—by a new speaker who is instructed to give his own name, while affirming that he speaks *in the name of* God and His Son, of the Church and its holy men, and finally of a temporal ruler: “De parte de S. M. Don N., Rey de Castilla, etc. Yo, N., su criado, mensajero y capitán, vos notifico y hago saber como mejor puedo...” Conceived as a compromise between statesmen, armed explorers and theologians, the *Requerimiento*'s surrogate voice proclaims to the natives, as *fact* and *fait accompli*, God's creation of the world, the principle of apostolic succession, the papal donation to Spain of American territories, and the consequence of both: God's love makes indigenous peoples children of God, wards of the Church and vassals of the Spanish monarchy.<sup>12</sup> It goes on to entreat and require them (“Por ende, como mejor puedo, os ruego y requiero que entendáis bien esto que os he dicho...”) first to understand the edict, then to accept its terms: they must agree to the entry of foreigners in their territories, consent to be preached to, and within a reasonable space of time (“y toméis para entenderlo y deliberar sobre ello el tiempo que fuese justo”) acknowledge the truth and justice of the new order of things by converting to the Christian faith. The other face of that sanguine declaration and its accompanying invitation is a non-negotiable ultimatum: “Si no lo hicieris, o en ello dilación maliciosamente pusieris, certificoos que con la ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros y vos haré guerra por todas las partes y maneras que yo pudiere, y os sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de Su Magestad.” Finally, to such promised injuries as dismemberment, expropriation and slavery, the document adds

---

12 For the origins of the *Requerimiento* of 1513, see the classic study of Hanke and the recent historical and comparative analysis of Seed.

the insult of accusation: “y protesto que las muertes y daños que de ello recrecieren sea a vuestra culpa, y no de Su Magestad, ni mía, ni de estos caballeros que conmigo vinieron.” Intended as script for diplomatic and military encounters, the *Requerimiento* would also become the master fable of Spanish conquest historiography, continuing to underwrite representations as diverse as the *Naufragios* of Alvar Núñez and the *Loa* to Sor Juana Inés de la Cruz’s *Auto del Divino Narciso* long after it had been retired from active service.

Although the document is never quoted in its entirety in the *Cartas de relación*, the echo of its demands and its logic can be heard in language like that of the following excerpt from the commander’s account of his entry into a town identified as Caltanmy (Santiago Zautla, Puebla): “Yo les torné aquí a decir y replicar el gran poder de Vuestra Magestad, y [que] otros muy muchos y muy mayores señores que no Muteecuma eran vasallos de Vuestra Alteza y aun que no lo tenían en pequeña merced, y que así lo había de ser Muteecuma y todos los naturales destas tierras y que así se lo requería a él que lo fuese, porque siéndolo sería muy honrado y favorecido, y por el contrario no queriendo obedecer sería punido” (171). The second *Carta* is peppered with similar narrative instances, no doubt meant to assure His Majesty that his maverick servant took royal interests to heart. With the *Requerimiento*, Gómara follows the *Cartas*’ lead, narrating that draconian sequence of speech acts rather than quoting them, and emphasizing the edict’s offer of honor, protection and saving Grace over the alternative consequence of military attack. The *Conquista de México* uses formal speeches on various subjects to portray a civilized, Christian captain who would prefer peaceful transfer of power to the violence he does not hesitate to use when it is required.

Even the testimony of the defender of Native Americans confirms the reputation of Cortés as a man of words and mouthpiece for the Spanish empire’s most notorious military protocol. It is no accident that the author of the *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* chooses New Spain as stage for his tirade against the edict that had been meticulously deconstructed by Francisco de Vitoria. Not satisfied with giving a scathing summary of the invader’s recitation (“decir que viniesen a sujetarse al rey de España, donde no, que los habían de matar y hacer esclavos. Y

los que no venían tan presto a cumplir tan irracionales y estultos menajes, y a ponerse en las manos de tan inicuos y crueles y bestiales hombres, llamábanles rebeldes, y alzados contra el servicio de Su Majestad”) and its notarization (“Y así lo escrebían acá al rey nuestro señor”), Las Casas mocks the *Requerimiento* with a capsule parody of its speech acts (“Daos a obedecer a un rey estraño, que nunca viestes ni oistes, y si no, sabed que luego os hemos de hacer pedazos”), asking reasonable Christians (“que saben algo de Dios y de razón, y aun de las leyes humanas”), who know what it is to count on the safety of their homes and their innocence, to imagine hearing such a speech (108). The celebrated “pico de oro” of the scourge of Mexico makes him the quintessence of an enterprise which the Dominican refuses to honor with his own name or the title of “conquistador.”<sup>13</sup> The large number of copies of Las Casas’s collected discourses (1552) still in circulation in our own day make it seem likely that Cervantes would have been acquainted with his writings. If he did not actually read any of these, he would have been exposed to the Dominican’s ideas in the *Auto de las Cortes de la Muerte* and perhaps in the *Apologías y discursos* of a contemporary Sepúlveda partisan, the *indiano* Bernardo de Vargas y Machuca, who makes a phantom appearance among descendants of one of Don Quixote’s Reconquest heroes (I, 8).

Although the discoverer of 1492 is never mentioned in the *Quixote* and the invader of Mexico does not make his cameo appearance until the second volume, a number of behaviors attributed to the protagonist suggest that his author had these towering figures very much in mind from the inception of the *Historia del Ingenioso Hidalgo*. Curiously, Cervantes’ Cortés, like Herrera’s, is not evoked as a speaker, though valor and audacity combined put him in the company of others whom the burning desire for Fame has carried to the brink of madness (II, 8: 96). But in Don Quixote’s history, as in the *Brevísima relación*, New World super-heroes are given a nameless presence—or a presence under another name—through the recognizable forms of their speech. The “I” spaces of the Cortés and Columbus traditions would have been as irresistible for an aspiring world- and self-maker like Don Quixote as they must have been for his

13 See Gibson on “las dichas conquistas” of Spaniards in America.

creator. With one of the signature gestures of his versatile act—the prophetic first-person prophecies and premature congratulations that make the protagonist a partner in the writing of history—Cervantes is dipping into conquest texts and lore. He could be thinking not only of Cortés but of Columbus, as represented by Las Casas or later poetic recreations that make the Admiral of the Ocean Sea a visionary and a prophetic speaker. In the first canto of the *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, Juan de Castellanos has Colón (who is attempting to recruit the Catholic Kings as his sponsors) proclaim: “A hechos importantes he llamado,/ a cosas no dudosas os provoco,/ Negocio no fingido ni soñado,/ Y si prometo mucho no doy poco;/ No voy de mi salud desesperado,/ Ni me muevo con furias de hombre loco;/ Caso dudoso es por ser extraño,/ Mas del mismo saldrá su desengaño” (68). If Cervantes did not pause when he read these lines, he could not have failed to note, several octaves later, a skeptical character’s remark that Colón “menos tiene de cuerdo que de loco” (73). The expanded verbal activity of Cervantes’ would-be *caballero* suggests many more links to prose and verse representations of New World chivalry. In his updated repertory we find edifying discourses not only of the *kind* scripted for chronicle characters, but on a host of subjects lately associated with the New World: the Golden Age, islands, ceremonies of possession, rivalry of armed and religious participants, arms and letters, true history, Fame and Fortune, good government, slavery and so on.

But, as he follows the chronicles’ lead by expanding the range of his fictional knight’s verbal activity, Don Quixote’s author simultaneously returns to the bedrock of chivalric speech that he found in the *Amadís*, reflecting—and indicting—the transformation of the righteous ultimatum as it had been performed in material places and in historical time. The peremptory *requerimientos* issued in Part I, chapters 3, 4, 8, 15, 18-22 and elsewhere sometimes sound as though they have been lifted straight from the conquistador’s verbal arsenal. When Don Quixote demands that the silk merchants from Murcia *confess the sovereignty* not of the King but of Dulcinea, the bewildered plea of one (“suplico a vuestra merced... porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída” [I, 4, 100]) sounds a near-perfect echo of the protest which Las Casas had put in the mouths of the Mexi-

can natives destined to be Cortés' vassals. In a passage like this one, what we have been accustomed to reading as parody—hilariously infelicitous reenactment of chivalric gestures—abruptly unmasks itself as satire.

The implied New World models for Don Quixote's latter-day chivalric enterprise, and the polemic which still hangs about the historical "empresa de América" at the turn of the 17th century, take the fictional historian to the threshold of invective. But just as Cervantes does not play Montalvo to Don Quixote's Amadís, or Gómara to his Cortés, neither does he play Las Casas, at least not in a consistent way. While he ridicules his protagonist, making his attempts at executing heroic speech acts seem ineffectual, superfluous, or gratuitously damaging, and exposing the hollowness of his self-enhancing rhetoric, Cervantes does not subject his most complex creature to righteous indignation or moral tirades of his own. This is not to say that he does not use his character to put serious ethical and political dilemmas on the fictional table. But, rather than defend innocents or rail against villains, Cervantes contents himself with camouflaging the burning issues of History in the confusing garb of Farce. When his hero declaims his *requerimientos* to merchants, to an adversary who does not speak Spanish, to mares, to actual *sheep* (in comic literalization of Las Casas's shorthand for the docile indigenous peoples), or when his would-be conquistador harangues against the cardinal sin of that breed, *Codicia*, the writer multiplies the rhetorical and ethical contradictions that hover around the American chapters of Spanish history. If explicit reference scarcely suggests admiration (most of the book's rare New World references make it a mine of material riches, while only one cites an instance of heroism), the historical author must have been as ambivalent as he was critical with respect to the American dream he once hoped to share. From the standpoint of *literature*, his view would have been no less complex. For, while he surely did not admire as exceptional aesthetic artifacts the American epics he declined to place in the hidalgo's library or on his own avowed reading syllabus, he must have found them overflowing with grist for his parodic and satiric mill. There, in the fulsome speech of New World super-heroes, in the overreach of their language and in their do-it-yourself approach to the monumentalizing business of History and Poetry, he found quixotic inspiration for

the wordiness of our favorite character.

Harvard University  
 Department of Romance Languages and Literatures  
 Cambridge, Massachusetts 02138  
 Email: mgaylord@fas.harvard.edu

### Works Cited

- Alonso, Amado. "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1948): 1-20.
- Alter, Robert. *Partial Magic*. Berkeley and Los Angeles: U California P, 1975.
- Auſtin, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962.
- Azar, Inés. "Los discursos del lenguaje en el *Quijote*." *Sur* (enero-diciembre), 1982.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Benveniste, Émile. "Subjectivity in Language." *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, Florida: U of Miami P, 1971. 223-30.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del *Quijote*." *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2005. I, 475-82.
- Carman, Glen. *Rhetorical Conquests: Cortés, Gómara and Renaissance Imperialism*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2006.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. André Saint-Lu. Madrid: Cátedra, 1984.
- Castellanos, Juan de. *Elogios de varones ilustres de Indias*. Ed. Miguel Antonio Caro. Bogotá: A. B. C., 1955.
- Caſtro, Américo. "La palabra escrita en el *Quijote*." *Hacia Cervantes. Américo Castro: Obra reunida*, I. Ed. Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid: Trotta: 2002. 603-38.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1982.
- Clendinnen, Inga. "Fierce and Unnatural Cruelty: Cortés and the Conquest of Mexico." *New World Encounters*. Ed. Stephen Greenblatt. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Ángel Delgado-Gómez. Madrid: Cátedra, 1993.
- Derrida, Jacques. "Hors livre. Préfaces." *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Miguel León-Portilla. Madrid: Historia 16, 1984.
- Durán, Agustín. *Romancero general*. 2 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1843.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 1993.

- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Gaylord, Mary Malcolm. "La Arcadia nuevamente inventada del *Quijote* de 1605." *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*. Ed. Emilio Martínez Mata. Madrid: Arco/Libros, 2007. 55-68.
- . "Decir y hacer en el *Quijote*. *Ínsula*. April 23, 2005.
- . "Don Quijote, Amadís y los héroes americanos de la palabra." *El Quijote desde América*. Ed. James Iffland and Gustavo Illades. Mexico and Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla and Colegio de México, 2006. 81-100.
- . "Pulling Strings with Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quijote*." *Frames for Reading: Cervantes Studies in Honor of Peter N. Dunn*. Ed. M. M. Gaylord. Special issue of *Cervantes*, 1998. *Cervantes* 18.2 (1998): 117-47.
- . "Spain's Renaissance Conquests and the Retroping of Identity." *Journal of Hispanic Philology* 16 (1992): 125-36.
- . "The True History of Early Modern Writing in Spanish: Some American Reflections." *Modern Language Quarterly* 57 (1996): 213-225.
- . "The Whole Body of Fable with All of Its Members: Cervantes, Pinciano, Freud." *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Eds. R. El Saffar and D. de Armas Wilson. Ithaca: Cornell University Press, 1993. 117-34.
- Gibson, Charles. "Conquest and So-Called Conquest in Spain and Spanish America." Lecture. Cornell University, 1977.
- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.
- Góngora, Luis de. *Romances*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1982.
- Hanke, Lewis. *La lucha por la justicia en la conquista de América*. Trans. Ramón Iglesia. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- Hatzfeld, Helmut. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. 2nd ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe and José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de. *Historia de los hechos de los Castellanos en las Islas i Tierra Firme de Mar Océano*. 4 vols. Madrid, 1601-1615.
- Hurtado de Toledo, Luis (and Micael de Carvajal). *Cortes del Casto Amor y Cortes de la Muerte. Toledo, 1557*. Valencia: Librería Bonaire, 1964.
- Johnson, Carroll. *Cervantes and the Material World*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Lerner, Isaías. "El *Quijote*, palabra por palabra." *Edad de Oro* 15 (1996): 66-74.
- Levin, Harry. "The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists." *The Interpretation of Narrative*. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, MA: Harvard UP, 1970. 45-66.
- Lobo Lasso de la Vega, Gabriel. *Elogios en loor de los tres famosos varones Don Jaime, rey de Aragón; Don Fernando Cortés, marqués del Valle, y Don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz*. Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1601.

- . *La mexicana*. Ed. José Amor y Vázquez. Madrid: Atlas, 1970.
- Loesberg, Jonathan. "Narratives of Authority: Cortés, Gómara, Díaz." *Prose Studies* 6 (1983): 239-63.
- López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés. La conquista de México*. 2 vols. Ed. Jorge Gurría Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Mancing, Howard. *The Chivalric World of Don Quijote*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1982.
- Merrim, Stephanie. "Ariadne's Thread: Auto-Bio-Graphy, History and Cortés' *Segunda carta de relación*." *Dispositio* 11 (1986): 57-83.
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Naufragios*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Alianza, 1985.
- Rabasa, José. "Dialogue as Conquest in the Cortés-Charles V Correspondence." *Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: U Oklahoma P, 1993.
- Read, Malcolm K. *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics, 1300-1700*. Potomac, MD: Studia Humanitatis, 1983.
- Reyre, Dominique. *Dictionnaire des noms de personnages du Don Quichotte de Cervantes*. Paris: Éditions Hispaniques, 1980.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. 2 vols. Ed. José Manuel Cacho Blecu. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Amadís de Gaula, novela de caballerías modernizada y prologada por Ángel Rosenblat*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Rueda, Lope de. *Pasos*. Ed. Fernando González Ollé and Vicente Tusón. Madrid: Cátedra, 1984.
- Saldívar, Ramón. "Don Quixote's Metaphors and the Grammar of Proper Language." *Modern Language Notes* 95 (1980): 252-78.
- Seed, Patricia. *Ceremonies of Possession. Europe's Conquest of the New World*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 1995.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*." *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955. 161-225.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*. New York: Knopf, 1955.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howe. New York: Harper, 1984.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Giovanni Allegra. Madrid: Castalia, 1982.
- Vargas Machuca, Bernardo de. *Apologías y discursos de las conquistas occidentales*. Ed. María Luisa Martínez de Salinas Alonso. Junta de Castilla y León, 1993.
- Vitoria, Francisco de. *Relectio de Indiis o Libertad de los indios*. Bilingual ed., L. Pereña and J. L. Pérez-Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- Wofford, Suzanne Lindgren. *The Choice of Achilles. The Ideology of Figure in the Epic*. Stanford: Stanford University Press, 1992.