

LA IRONÍA TEMÁTICA EN EL *QUIJOTE*; UNA APROXIMACIÓN

Eduardo Urbina

La ironía es el modo por el cual se realiza la parodia.¹ En este sentido, la ironía es el principio narrativo clave del complejo proceso intertextual que Cervantes lleva a cabo con el fin de satirizar lo que los libros de caballerías representaban como literatura y como lectura.² Esta ironía tiene su origen y principio en la literatura caballeresca, en los *romances* de Chrétien de Troyes, y en Cervantes tiene su fin en la creación misma del *Quijote* como narración paródica y ejemplar. La ironía así entendida apunta a términos, situaciones y sucesos que implican crítica y menoscabo del modelo en lugar de alabanza o aprecio, tal y como corresponde a una parodia burlesca que incluye, a lo menos: la crítica de disparates y exageraciones imposibles, la falta de claridad y verosimilitud, el uso de lo sobrenatural, la presencia de un didacticismo moral impertinente, la mezcla de lo humano y lo divino, la complacencia en la aventura sin un fin justificado o de fin desproporcionado, la sumisión a un amor ilusorio e irrealizable, la pedante erudición y, finalmente, el empleo de un estilo pobre y falto de invención.

Las cuatro razones principales que justifican la presencia de la ironía en los *romances* medievales, según D.H. Green, figuran aún en el *Quijote* de manera fácilmente reconocible. El distanciamiento del autor de los lectores de las obras imitadas, el distanciamiento del autor del narrador y su obra, la presencia de un ideal secularizado y la creciente autoconsciencia crítica ante el texto escrito son circunstancias sin duda presentes en la parodia cervantina.³ Por otra parte, la

1. Luis A. Murillo, «Cervantic Irony in *Don Quijote*: The Problem for Literary Criticism», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 2: 21-27. Véase ahora su libro *A Critical Introduction to «Don Quijote»*, Nueva York, Peter Lang, 1988. Véanse asimismo Anthony Close, «*Don Quijote* and the "Intentionalist Fallacy"», *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 19-39; John J. Allen, «Strategies of Irony in *Don Quijote*», en *Don Quijote: Hero or Fool?*, Gainesville, U.P. of Florida, 1979, parte II, cap. 3; y Edwin Williamson, *The Halfway House of Fiction: «Don Quijote» and the Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon P., 1984, cap. 4. Para un tratamiento más amplio de la ironía en el *Quijote* véase mi estudio *Principios y fines del «Quijote»*, Potomac, MD, Scripta Humanística, 1990, cap. 1.

2. Augustin Redondo, «De las tercerías al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), 135-148. Para Redondo el *Quijote* es indiscutiblemente una parodia cuya «modalidad predilecta es la ironía» (136).

3. *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979, 359-384.

ironía que sirve este fin paródico se ve evidenciada en el *Quijote* gracias a múltiples señales: apartes autoconscientes del narrador sobre lo escrito y detalles descriptivos superfluos (puntualidades y menudencias), exageraciones gratuitas, contrastes y paralelos internos entre episodios, así como una preocupación crítica por el lenguaje y estilo de la narración. Estas razones y señales nos llevan a considerar cinco tipos de ironía: ironía temática, ironía verbal, ironía narrativa, ironía dramática e ironía estructural. Analizamos a continuación el primero de estos tipos a fin de ejemplificar los usos y función de la ironía en el *Quijote* como principio y modo narrativo.

El estudio de la ironía temática ha de dividirse de acuerdo con los dos temas o ideales básicos de la literatura caballescica: la caballería y el amor. Puesto que la ironización de la caballería encarnada en el loco y cincuentón hidalgo de aldea es clave omnipresente de la parodia, conviene enfocar su análisis en motivos concretos y definidores. Los que aquí propongo son los siguientes: el combate como prueba de verdad y valor, el encuentro fortuito, la aventura como un fin en sí mismo y la violencia como peligro de homicidio.

El combate como prueba de verdad y valor es utilizado de manera irónica por vez primera en el encuentro de Don Quijote con los mercaderes, a quienes «con ademán arrogante dijo: —Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de La Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» (I, 4, 99-100).⁴ Tanto las circunstancias inmediatas de la prueba como el tono y manera en que se realiza y el resultado del previsto combate ponen fuera de duda que tal motivo está imbuido de la ironía a fin de evidenciar en grado mayor la parodia.

En la Segunda Parte el motivo del combate como prueba es utilizado por Cervantes con fines paródicos de manera tan irónica como creativa. No se le escapa al socarrón Sansón Carrasco la posibilidad de poner fin a la locura andariega de su vecino por medio de un combate definitivo que como prueba le obligue a renunciar a su caballería. Es así que da con la idea de representar el papel del Caballero del Bosque o de los Espejos, y desafiar a Don Quijote sobre la calidad de sus respectivas damas.

El segundo aspecto de la caballería en el que interviene la ironía es el del encuentro fortuito que resulta en aventura, en lugar de la aventura como resultado de una búsqueda o *quest* con un propósito metafísico o ético previo. Es ocurrencia tan frecuente como renovadora ya que a partir del patrón básico que se elabora en los primeros capítulos de la Primera Parte Cervantes logra introducir variantes de carácter clave e innovador. En la Segunda Parte estos encuentros son más numerosos y variados, como resultado de su ya bien reconocida mayor complejidad narrativa. Lo fortuito e irónico de su encuentro con Dulcinea, por ejemplo, es que la encuentra, encantada, en la figura de una labradora. Esta acción tiene como resultado el proveer al caballero con una misión o *quest*: desencantar a Dulcinea. La ironía se renueva ahora ya que a pesar de que Don Quijote posee

4. Cito por la edición de Luis A. Murillo (Madrid, Castalia, 1978), indicando en lo sucesivo en el texto parte, capítulo y página.

un fin para sus aventuras, esa aventura y ese fin son irrealizables. Así lo confirman lo ocurrido en la cueva de Montesinos, las preguntas al mono de maese Pedro y a la cabeza encantada, e incluso todo lo derivado de la profecía del fingido Merlín en el palacio de los duques.

Típico de la actitud y devenir de Don Quijote es su inclinación a ejercer el oficio al que se cree llamado y a emprender aventuras que resultan, irónicamente, un gesto vacío, cuando no gratuitas. Mediante la elaboración irónica de este motivo, Cervantes satiriza en su parodia la vaciedad de la aventura como un fin en sí mismo, mecánica y sin objetivo transcendente. Desde el momento inicial en el que se declara «el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo» cómo al ingenioso hidalgo «le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante...» (I, 1, 74-75), la idea de la aventura caballeresca constituye una constante manifestación de su *hubris*.

La otra estrategia por la que Don Quijote justifica su afán de aventura y deseos de fama —su caballería como profesión necesaria al servicio de la justicia— es por medio de la presentación y recreación de ejemplos. Esta continua necesidad de justificación es evidencia de una ironía que pone de manifiesto la sátira de la aventura como un fin en sí mismo o como un gesto vacío. Sin embargo, representa a su vez, gracias al grado de autoconsciencia a que obliga, la posibilidad de creación metaficcional. Así ocurre, además de en la justificación y ejemplos ofrecidos a Vivaldo, en el diálogo entre Don Quijote y Sancho tras la ganancia de la bacía del barbero (I, 21, 258-262), y luego a raíz de la conversación con el canónigo sobre los libros de caballerías, cuando Don Quijote se enmarca en el contexto de la aventura subterránea del Caballero del Lago (I, 49-50).

En la Segunda Parte Don Quijote insiste en establecer una diferencia entre el tipo de caballería por él profesado y otros tipos de servicio y caballeros, en particular los cortesanos (II, 6, 80; 17, 166; 52, 435; 57, 467). La caballería es además de religión, ciencia (II, 18, 171) y, de nuevo, cosa de santos. La ironía resuena segura mediante estos ejemplos, como vienen a confirmarlo las palabras del propio caballero al establecer él mismo la distancia que le separa de sus «modelos»: «ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos [...] y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos...» (II, 58, 473).

Queda por último comentar el motivo de la violencia y el consiguiente peligro de homicidio presente en las aventuras del caballero, ya señalado por Green como ejemplo repetido de ironía en el *romance*. Admira, y hasta cansa, la violencia sufrida por Don Quijote y Sancho en la Primera Parte. Pero el propio Don Quijote pone en evidencia lo peligroso de su locura en varias ocasiones, desde el descalabro del arriero (I, 3, 91) al asalto del cabrero (I, 52, 597), pasando por su batalla con el vizcaíno —a consecuencia de la cual éste «comenzó a echar sangre por las narices y por lá boca, y por los oídos» (I, 9, 145)—, la cuchillada impartida a uno de los gallegos (I, 15, 191), y la pierna rota del bachiller Alonso López (I, 19, 232). El carácter irónico de estos detalles realistas en los que mana la sangre de una y otra parte, es subrayado por Don Quijote en una de sus contestaciones a

Sancho: «Y ¿dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido?» (I, 10, 148).

En la Segunda Parte las burlas toman un cariz distinto, como es bien sabido, y los palos, coces y pedradas dan paso a una forma de adversidad menos violenta pero no por ello menos dolorosa. Aunque no falta el ocasional maltrato, ha de hablarse ahora no de violencia, pues, sino de la adversa fortuna que parece perseguir a Don Quijote a despecho de su fama. De ahí su temprana e insistente preocupación con los agüeros (4, 69; 9, 102; 25, 237; 39, 377; 58, 472-474; y 73, 581). La cuestión del papel de la providencia y su relación con la fortuna en la Segunda Parte merece estudio aparte. Baste apuntar aquí que su tratamiento paródico, en el contexto de las pruebas y combates del caballero, se deriva igualmente del motivo de la violencia en la Primera Parte y constituye por lo tanto un claro y último ejemplo de ironía temática.

El estudio del amor en el *Quijote* como ejemplo de ironía cervantina tiene su obligado punto de partida en el brillante artículo de Anthony Close, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony»,⁵ donde, a base de un cuidadoso análisis de las incongruencias internas presentes en el comportamiento de Don Quijote, «as they affect style, attitudes, and motives» (241), Close logra demostrar que el tratamiento del ideal amoroso a través de la obra es irónico. Como extensión de su estudio, considero cuatro motivos o usos de la ironía en relación con el tema del amor: la paradoja amorosa, la idealización de la mujer, el amor como servicio y el conflicto entre amor y caballería.

El motivo de la paradoja amorosa relacionada con el *fin' amors* aparece tratado de manera irónica en la parodia de manera más prominente en la Primera Parte que en la Segunda. Desde la primera alusión a la señora de su «cautivo corazón», la cual le ha despedido y reprochado «con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura» (I, 2, 81), al madrigal que canta «con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea» (II, 68, 555), Don Quijote se ve preso de la paradoja amorosa. Dulcinea será sucesivamente «la dulce mi enemiga» (I, 13, 176), «hermosa ingrata» (I, 16, 200), «bella ingrata, amada enemiga mía» (I, 25, 315) y «enemiga dulce mía» (I, 43, 527). En la Segunda Parte desaparecen la quejas de este tipo. Los enemigos de Don Quijote se multiplican al tiempo que se intensifica la ausencia de Dulcinea a partir de su encantamiento. En su encuentro con las labradoras, el desventurado caballero, ante la transformada hermosura de su señora, la proclama «único remedio deste afligido corazón» (II, 10, 110). Más tarde las tinajas que encuentra en la casa de Don Diego le traen a la memoria «la dulce prenda de mi mayor amargura» (II, 18, 169); todo lo cual culmina en la expresión de la paradoja en el madrigal antes mencionado, y que concluye: «Así el vivir me mata, / que la muerte me torna a dar la vida. / ¡Oh condición no oída / la que conmigo muerte y vida trata!» (555). Todas estas expresiones relacionadas con la paradoja amorosa que-

5. *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), 237-255. Se indican en el texto las páginas citadas.

dan enmarcadas por la intención de Cervantes y la actitud del narrador con respecto a la ilusión del ideal del amor de Don Quijote, cumpliendo todas con los requisitos de la ironía formal que Close toma de Muecke. Además, es posible localizar en el texto confirmación del tratamiento irónico del tema del amor. Tiene lugar ésta de manera más patente en la propia autoconsciencia del personaje sobre lo que el amor constituye como ideal literario, es decir, como algo imaginado pero ilusorio y gratuito en su caso. Así lo demuestra la explicación de la locura amorosa y la posibilidad de un amor sin causa y de un sufrimiento sin ocasión que Don Quijote ofrece a Sancho cuando se dispone a imitar a Amadís en su penitencia (I, 25, 305).

En la Segunda Parte el motivo específico de la «dulce mi enemiga» aparece tratado burlescamente en el episodio de la Trifaldi, la cual se hace víctima precisamente de aquellos versos: «De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere...» (II, 38, 333). Por último, cabe añadir a este recuento del uso de la ironía en el tratamiento del motivo de la paradoja amorosa el que de él hace Sansón Carrasco al convertirse en el Caballero del Bosque. Parte esencial de su combate con Don Quijote es no sólo el haber sufrido como caballero enamorado y afligido demandas y trabajos propios del mismo Hércules, sino el preciarse de haberle vencido, intentando hacerle reconocer que su Casildea es no sólo la más hermosa, sino «la más ingrata mujer del mundo» (II, 12, 125).

Base fundamental de la ironía sobre el amor es la cuestión de la idealización de la mujer. Es motivo continuado en las dos Partes pero aparece más frecuentemente en la Segunda. Su importancia queda constatada ya en el motivo de la paradoja amorosa mediante cuya elaboración se ironizan temas como el de la amada ingrata y el del sufrimiento amoroso. Más específica es la ironización de la experiencia misma del amor en la que la mujer aparece como un ser idealizado. Así ya en la primera descripción que Don Quijote hace de su señora Dulcinea aparece ésta idealizada en todas sus cualidades, si bien lo trillado e hiperbólico de la descripción traicione burlescamente a su autor: «su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de la belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales...» (I, 13, 176). Todo esto, y más, tras haber negado la insinuación de Vivaldo de que los caballeros andantes son culpables de encomendarse a sus señoras «como si ellas fueran su Dios» (I, 13, 174).

El encantamiento de Dulcinea cambia radicalmente la trayectoria de Don Quijote como personaje *vis-à-vis*; su misión, pero no la idealización de su señora. Ha de reiterar a Sancho la naturaleza literaria de su amor al recordarle que está enamorado sólo de «oidas y de la gran fama que tiene de hermosa y de discreta» (II, 9, 101). Y tras el golpe del encantamiento, Don Quijote se ve obligado a reidealizar a Dulcinea dando a entender a su escudero que «si tuviera cien lunares como el que dices, en ella no fueran lunares, sino lunas y estrellas resplandecientes» (I, 10, 113). Tal es su poder, su derecho y su obligación como caballero ingenioso y loco enamorado, pero habiendo quedado así imaginativamente sepa-

rado de su señora no tiene más remedio que esperar que su idealización se conforme a la apariencia externa de Dulcinea en el mundo de ficción creado por otros y que ahora habita. Esto no ocurre en la cueva de Montesinos, donde la realidad de su visión se aproxima a una versión sanchopancesca de la caballería, ni en el palacio de los duques, ni de hecho nunca. La reidealización efectuada por Don Quijote existe a partir del encantamiento simplemente como una mera ilusión imaginativa sin sustancia y sin comprobación posibles.

El siguiente motivo es el del amor como servicio y el premio recibido por tal servicio. Figura prominentemente en ambas partes y es de todos los analizados el de uso más extenso. Ya en el primer capítulo de la Primera Parte se le ocurre al ingenioso hidalgo que sus hazañas han de tener su fin como servicio a una dama. Decide por ello darle «título de señora de sus pensamientos» (78) a una moza labradora a la que llama con toda propiedad, y justificación, Dulcinea del Toboso; acción que ya de por sí sirve como indicación de la ironía que el motivo encierra.

La profunda y fatal ironía que pone de manifiesto la Segunda Parte con respecto al ideal del amor es la impotencia de Don Quijote de servir a su señora librándola de su desencantamiento. No hace referencia ya a la necesaria invención de su señora a partir de aquella labradora de la que anduvo enamorado, Aldonza Lorenzo, cuando reafirma su dedicación a ella al proponerse rendirle tributo visitándola en El Toboso, «que cualquier rayo que del sol de su belleza llegue a mis ojos alumbrará mi entendimiento y fortalecerá mi corazón, de modo que quede único y sin igual en la discreción y en la valentía» (II, 8, 93). Ante el conveniente olvido de Aldonza y la ausencia impertinente de Dulcinea tras la burla de Sancho, el servicio de Don Quijote queda reducido a la repetida reafirmación de su fidelidad, de su lealtad y exclusiva dependencia de su señora (II, 3, 59; 10, 111; 44, 374; 59, 486; 62, 513; 64, 534).

Cada uno de los tres encuentros de Don Quijote con su supuesta Dulcinea le presentan una forma distinta de su ideal. En conjunto estos encuentros señalan el gradual alejamiento de su señora y la negación de la misión o *quest* que él mismo se impone como servicio: «decía entre sí que si él hallara arte, modo o manera como desencantar a Dulcinea, no invidiara a la mayor ventura que alcanzó o pudo alcanzar el más venturoso caballero andante de los pasados siglos» (II, 16, 148). En el primero de ellos, tras quejarse de la Fortuna y del maligno encantador que le persigue, Don Quijote establece su lealtad y deseo de servicio reafirmando a pesar de la fea figura de la labradora «la humildad con que mi alma te adora» (II, 10, 111). En el segundo, en la cueva de Montesinos, la misma Dulcinea, con «los mismos vestidos» con que Sancho se la mostró, ni siquiera le habla y cuando le pide prestado seis reales para aliviar su necesidad, Don Quijote tiene que sufrir la humillación de no poder darle sino cuatro (II, 23, 221-222). La tercera vez que Don Quijote da con Dulcinea, ya durante su estancia con los duques, es tras la profecía burlesca del fingido Merlín. Ha dejado la cueva y es de nuevo hermosa, si bien, como observa el narrador acentuando la ironía, habla «con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada» (II, 35, 315). Pero a quien habla es a Sancho, de quien depende ahora su desencantamiento, de los azotes que como penitencia y servicio ha de darse el malaventurado escudero. Don Qui-

jote queda así definitivamente excluido de llevar a cabo la misión a la que le obligan su amor y la fidelidad a su señora.

El conflicto entre amor y caballería es clave fundamental de la evolución del *romance*.⁶ En el *Quijote* este protagonismo se repite y tiene quizás mayor relieve en la creación de Sancho Panza.⁷ En cuanto al motivo, la ironía ocurre cuando la caballería como servicio impide la realización del interés amoroso del caballero. En el caso de Don Quijote lo vemos operando en aquellas acciones o episodios en los que éste se ve obligado a supeditar su amor por Dulcinea al ejercicio de su profesión de caballero. Ya al llegar a la venta en su primera salida declara su voluntad de servir a otras doncellas (I, 2, 86). Cuando Don Quijote se desvía de la aventura caballeresca, de los encuentros fortuitos de los caminos y se adentra en las soledades de la sierra Morena se verá atraído casi de inmediato a la esfera del amor. Su imitación de Amadís pone en evidencia el conflicto entre el amor y la caballería sufrido por su modelo (I, 25, 303-306). Sin embargo, en los intereses y aspiraciones de Sancho no entran ni penitencias amorosas ni mensajerías y el escudero pronto descubre que ha de trabajar «para sacar a su amo de aquella mala vida que había escogido» (I, 27, 328) y dirigirle de nuevo a la caballería.

Una vez que Don Quijote acepta servir a Micomicona como caballero él mismo reconoce el dilema en que esto le sitúa. Por una parte se siente obligado a obedecer la voluntad de Dulcinea, mientras que por otra entiende que de hacerlo se vería «imposibilitado del don que he prometido a la princesa que con nosotros viene, y fuérmame la ley de caballería a cumplir mi palabra antes que mi gusto» (I, 31, 386). Esta palabra y esta fuerza hacen que durante el resto de la Primera Parte Don Quijote no sólo se aleje de Dulcinea, sino que se vea impedido de emprender otras aventuras (I, 44, 533; 52, 596).

El motivo del conflicto entre la caballería y el amor y la ironía presente en su desarrollo resultan mucho más prominentes en la Segunda Parte que en la Primera. Las mensajerías a las que Don Quijote obliga a Sancho ocasionan el que éste se convierta en su encantador. Tal acción trae consigo una separación que gradualmente va alejando a Don Quijote de Dulcinea y su servicio. Sancho maldice de Dulcinea e intenta animar a su amo, pero sin entender el daño que su burlesca activación del conflicto habrá de causar: «avive y despierte, y muestre aquella gallardía que conviene que tengan los caballeros andantes. [...] Mas que se lleve Satanás a cuantas Dulcineas hay en el mundo...» (II, 11, 114). A medida que la cuestión del desencantamiento de Dulcinea se complica, y a medida que Don Quijote se obliga al mismo tiempo a servir a otras damas, con el consiguiente descuido de su señora, su capacidad de actuar de manera eficaz en el plano de la caballería disminuye. Para cuando se ofrece a defender a Claudia Jerónima

6. H.T. Oostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, La Haya, Van Goor Zoren, 1962, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrech, 4, y Joan M. Ferrante, *The Conflict of Love and Honor: The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*, La Haya, Mouton, 1973.

7. Sobre el papel de Sancho como medianero, véanse Williamson, *The Half-way House of Fiction*,..., op. cit., 178 ss.; Redondo, «De las tercerías al alcahuete...», art. cit., 136-137; y mi estudio *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.

(II, 60, 497) o a intervenir en favor de Don Gregorio (II, 64, 531), sus palabras son simplemente desoídas. En este contexto de alejamiento, descuido e impotencia, resultado del conflicto que encarna entre amor y caballería, la victoria del Caballero de la Blanca Luna resulta del todo previsible. Don Quijote atribuye su derrota a su flaqueza pero permanece fiel a Dulcinea, reintegrándose de esta manera al plano del ideal del amor aunque sin ninguna posibilidad de servirla. He aquí, pues, la ironía final de su condición de caballero enamorado.

Este breve examen de algunos de los ejemplos en los que figura la ironía temática en el *Quijote* pone claramente en evidencia, dentro de los límites apuntados, su uso y función en la historia como principio y modo narrativo al servicio de la parodia intentada y realizada por Cervantes.