

Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*

El término ironía, según se aplica a la obra de Cervantes, ha llegado a ser un concepto crítico tan impreciso como equívoco¹. Sirve a menudo como panacea por la que se intentan justificar interpretaciones esotéricas, artificiosas y aun contradictorias en torno a la naturaleza de la sátira llevada a cabo en el *Quijote* y las ideas allí expresadas. La frase «ironía cervantina» se ha convertido en un lugar común urgentemente invocado cuando un sentido único parece no ajustarse a las premisas del método crítico ensayado o cuando la mera admisión de lo burlesco resulta embarazoso ostáculo a la hora de construir laberintos filosóficos en lomos ajenos. En los últimos años, sin embargo, la crítica que insiste en el perspectivismo, ambigüedad y simbolismo del *Quijote* ha sido a su vez críticamente evaluada por desentenderse de la burla y la parodia intentada y llevada a cabo por Cervantes². Por otro lado, la publicación de impor-

¹ LUIS A. MURILLO, «Cervantic Irony in *Don Quijote*: The problem for Literary Criticism», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II (Madrid, Castalia, 1966), 21-17. A pesar de sus límites este trabajo era, hasta hace poco, el único que se planteaba la cuestión de la ironía como problema crítico a considerar en la interpretación del *Quijote*, ofreciendo un breve panorama histórico y señalando la necesidad de concentrarse en el análisis de su estructura como novela: «to advance beyond the point reached by Castro we need a greater critical refinement of the bases on which we authenticate our apperception of irony» (p. 27). En la sección sobre «Cervantes y los libros de caballerías» de su *Bibliografía fundamental*, tercer volumen de su edición del *Quijote* (Madrid, Castalia, 1978), hay entradas bajo *parodia*, pero no bajo *humor* o *ironía*. Como ejemplo del problema leemos en GEMMA ROBERTS, «Ausencia y presencia de Dulcinea en el *Quijote*», *RABM*, 82, 4 (1979), 809-26: «La universalidad e intemporalidad de *El ingenioso hidalgo* estriba, en gran medida, en la esencial ambigüedad y duplicidad de la ironía cervantina» (p. 809).

² ANTHONY J. CLOSE, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'* (Cambridge University Press, 1978). De entre las respuestas críticas suscitadas por la obra de Close puede verse INÉS AZAR, «Meaning, Intention and the Written Text: Anthony Close's Approach to *Don Quijote* and its Critics», *MLN*, 96 (1981), 440-4. Sobre la intención autorial, cuestión clave a la hora de interpretar la ironía, véase ANTHONY J. CLOSE, «*Don Quijote* and the "Intentionalist Fallacy"», *BJA*, 12 (1972), 19-39; E. D. HIRSCH JR., *Validity in Interpretation* (Yale University Press, 1967) y *The Aims of Interpretation* (The University of Chicago Press, 1976), así como DAVID COUZENS HOY, *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics* (University of California Press, 1978), 25-35. La polarización en torno a la obra de Close aparece anticipada en la división entre críticos *hard* y *soft* en OSCAR MANDEL, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *MPh*, 55 (1958), 154-63.

tantes estudios sobre la ironía y el renovado interés en los aspectos creativos de lo cómico han hecho posible iniciar la reinterpretación del papel clave que el humor tiene en la composición del *Quijote*³.

Mi propósito aquí es esbozar un estudio en curso sobre la ironía en el *Quijote* a partir de las premisas y conclusiones establecidas por D. H. Green en su libro, *Irony in the Medieval Romance* (Cambridge University Press, 1979), en el que muestra, a lo largo de su extenso, pero preciso análisis, que la ironía es parte integral y generadora en los *romances* de sus temas y estructura, de su técnica y de su significado⁴. Constituye la ironía una voz interna usada de manera consciente y consistente a fin de exponer las incongruencias en que da el género en su evolución, y que se deben, principalmente, a la imperfecta yuxtaposición de lo caballeresco y lo amoroso como ideales alternativos de conducta. Sirve la ironía, a su vez, para inspirar nuevas aproximaciones a través de un discurso interpretativo y renovador y de un proceso de desmitificación o reidealización, según el caso, al tiempo que ocurre un progresivo distanciamiento de los temas y motivos propios del género.

Ahora bien, dada la conocida preocupación durante el Renacimiento por la verosimilitud y el decoro, así como por la distinción entre historia y poesía, verdad y ficción, Cervantes parece proceder de manera paralela desde una situación análoga⁵. En su parodia renueva la actitud e inten-

³ NORMAN KNOX, *The Word Irony and its Context, 1500-1755* (Duke University Press, 1961) y «On the Classification of Ironies», *MPb*, 70 (1972), 53-62; D. C. MUECKE, *The Compass of Irony* (Londres: Methuen & Co., 1969) y *Irony and the Ironic* (Londres: Methuen & Co., 1982); NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, (Princeton University Press, 1957); WAYNE C. BOOTH, *Now Don't Try to Reason with Me. Essays and Ironies for a Credulous Age* (The University of Chicago Press, 1970) y *A Rhetoric of Irony* (The University of Chicago Press, 1974); MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Barcelona, Barral, 1974) y *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin, University of Texas Press, 1981); *Poétique* (1978), número sobre ironía; *Poetics Today*, 4, no. 3 (1983), número sobre *ironic discourse*.

⁴ De la bibliografía de D. H. GREEN, *Irony in the Medieval Romance*, entresacamos los siguientes estudios: C. BOROVSKI, *L'Ironie et l'humour chez Gottfried de Strasbourg* (Strasbourg, 1960); G. DEMPSTER, *Dramatic Irony in Chaucer* (Nueva York, 1959); P. HAIDU, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in «Cligés» and «Perceval»* (Ginebra, 1968); T. HUNT, *Irony and Ambiguity in Sir Gawain and the Green Knight*, *FMLS*, 12 (1976), 1 y sgs.; R. G. KUNZER, *The «Tristan» of Gottfried von Strassburg. An Ironic Perspective* (Berkeley, California, 1973); P. MÉNARD, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150-1250)* (Ginebra, 1969); C. G. MOWATT, «Irony in Hartmann's Iwein», en *Festschrift for K. W. Maurer* (La Haya, 1973), 34 y sgs.; D. D. R. OWEN, «Burlesque tradition and *Sir Gawain and the Green Knight*», *FMLS*, 4 (1968), 125 sgs.; M. WEHRLI, *Worfram's Humor*, en H. Rupp, ed. *Worfram von Eschenbach* (Darmstadt, 1966), 104 y sgs. Véase también MARIE CORT DANIELS, «The Function of Humor in the Spanish Romance of Chivalry (1300-1551)», tesis doctoral inédita (Harvard University, 1976).

⁵ WILLIAM NELSON, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller* (Harvard University Press, 1973), esp. cap. 3; ALBERTO SÁNCHEZ, «Historia y poesía en el *Quijote*», *CuadL*, 3 (1948), 139-60; JEAN FRANÇOIS CANAVAGGIO, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cer-

ción de Chrétien de Troyes y sus imitadores exponiendo lo extravagante y lo ridículo de las acciones y héroes de los libros de caballerías mientras que intenta crear una ficción en la que lo admirable y lo festivo, lo ejemplar y lo cómico, se den en armonía. La extensión y riqueza de su ironía corresponde, pues, a lo extremado del carácter burlesco y de la situación paródica que vive don Quijote. En tal empresa, Cervantes logra crear, con mayor autoconciencia y plenitud que Chrétien, una ficción aparentemente autónoma que acentúa en cada momento la naturaleza ilusoria del juego que la hace posible⁶.

Si la consideración de la ironía como concepto aplicable a la interpre-

vantes en el *Quijote*: AC, 7 (1958), 13-107; BRUCE W. WARDROPPER, «Don Quixote: Story or History?», *MPh*, 63 (1965), 1-11; EDWARD C. RILEY, *Cervantes' Theory of the Novel* (Oxford, Clarendon Press, 1962), cap. 5; MARTÍN DE RIQUER, *Aproximación al «Quijote»* (Barcelona, Teide, 1967), cap. 1; ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton University Press, 1970), cap. 1; véase asimismo E. C. RILEY, «Teoría literaria», en *Suma Cervantina* (Londres, Tamesis, 1973) pp. 293-322, esp. 310 y sgs., y «Aspectos del concepto de admiratio en la teoría literaria del siglo de oro», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III (Madrid, 1963), 173-83; DANIEL EISENBERG, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», *QIA*, 45-6 (1974-75), 253-9 y en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982), 119-29.

⁶ JEAN FRAPPIER, *Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre* (París, 1957), traducido con la bibliografía puesta al día por RAYMOND J. COMIER, *Chrétien de Troyes, The Man and His Work* (Ohio University Press, 1982). Una versión condensada del libro puede leerse en *Arthurian Literature in the Middle Ages, A Collaborative History*, ed. Roger S. Loomis (Oxford: Clarendon Press, 1959), pp. 157-91. Véase también N. J. LACY, *The Craft of Chrétien de Troyes: An Essay in Narrative Art* (Leiden, 1980), y L. T. TOPSFIELD, *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances* (Cambridge, 1981). Sobre la leyenda artúrica y la evolución del romance véanse ROGER S. LOOMIS, *The Development of Arthurian Romance* (Londres, 1963) y *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* (Columbia University Press, 1949); EUGENE VINAVER, *The Rise of Romance* (Oxford, 1971). Sobre la influencia y desarrollo de la materia artúrica en España véanse W. J. ENTWISTLE, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula* (Londres, 1925); HENRY THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge, 1920), trad. española por Esteban Pujals (Madrid: CSIC, 1952); MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en *Arthurian Literature*, ed. R. S. Loomis, pp. 406-18; ALAN D. DEYERMOND, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature» *HR*, 43 (1975), 231-59; MIGUEL GARCÍ-GÓMEZ, «Romance según los textos españoles del Medioevo y Prerrenacimiento», *JMRS*, 4 (1974), 35-62, y «The Reaction against Medieval Romances: Its Spanish Forerunners», *Neophil*, 60 (1976), 220-32; SANUEL GILY Y GAYA, «Las Sergas de Esplandian como crítica de la caballería bretona», *BBMP*, 23 (1947), 103-11; EDWIN B. PLACE, «Fictional Evolution: The Old French Romances and the Primitive *Amadis* Reworked by Montalvo», *PMLA*, 71 (1956), 521-9, y «Montalvo's Outrageous Recantation», *HR*, 37 (1969), 192-8; JOSÉ AMEZCUA, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadis de Gaula*», *NRFH*, 21 (1972), 320-37; ELOY R. GONZÁLEZ Y JENNIFER T. ROBERTS, «Montalvo's Recantation, Revisited» *BHS*, 21 (1978), 203-10; MARTÍN DE RIQUER, «Tirante el Blanco, Don Quijote y los libros de caballerías»; prólogo a *Tirante el Blanco*, texto castellano de 1511 (Asociación de Bibliógrafos de Barcelona, 1947); ARMANDO DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballescica* (Madrid, Gredos, 1973); FEDERICO FRANCISCO CURTO HERRERO, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI* (Madrid, Fundación Juan March, 1976), y DANIEL EISENBERG, *Romances of Chivalry* (1982), esp. caps. 20-4. Imprescindible para el estudio de los libros de caballerías es la bibliografía de EISENBERG, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century* (Londres, Grant & Cutler, 1979). Véase asimismo HARVEY L. SHARRER, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material I* (Londres, Grant & Cutler, 1977).

tación del *Quijote* constituye un problema crítico de crucial importancia y extremada dificultad, esto es así no sólo por lo que respecta a una intencionalidad equívoca, a la ausencia del término en la época de Cervantes o al falseamiento introducido por la perspectiva romántica, sino más bien por la carencia hasta hace poco de estudios teóricos y comprensivos sobre la ironía y la ficción cómica, así como por el uso indeterminado de humor, comicidad, burla, sátira parodia e ironía⁷. Por ello, no estaría de más ahora ensayar una breve excursión ilustrando e intentando aclarar la confusión en torno al uso de tales términos.

Gilbert Highet, en su influyente libro *The Anatomy of Satire*, considera tanto la ironía como la parodia instrumentos de la sátira: «Parody is one of the most delightful forms of satire, one of the most natural, perhaps the most satisfying, and often the most effective» (p. 67). Define parodia como «imitation which, through distortion and exaggeration, evokes amusement, derision, and sometimes scorn» (p. 69). El *Quijote*, como parodia literaria, contiene ejemplos de sus dos formas «Mock heroic and burlesque» y es «the most illustrious of all modern satires on romance» (p. 116)⁸. En contraste, John D. Jump, en su monografía *Burlesque*, trata la parodia como una de las cuatro formas de lo burlesco y la define así: «The high burlesque of a particular work (or author) achieved by applying the style of that work (or author) to a less worthy subject» (p. 2)⁹. A lo que Highet llamara burlesco, Jump llama *travesty* o *hudibrastic*. Por su parte, D. C. Muecke, en su monografía en la misma serie (*The Critical Idiom*) sobre la ironía, menciona sólo de pasada la parodia y, haciendo mención de Lukács, reconoce lo ya afirmado por Scholes en otro contexto, «the essentially ironigenic nature of the novel» (p. 95)¹⁰.

El mejor intento de separar y diferenciar la parodia de los otros tipos

⁷ HELMUT HATZFELD, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, 2.ª ed. española refundida y aumentada (Madrid, CSIC, RFE anejo 83, 1966), caps. 4 y 5; ROY A. SWANSON, «The Humor of Don Quixote» *RR*, 54 (1963), 161-70; ERICH AUERBACH, «The Enchanted Dulcinea», en *Mimesis, the Representation of Reality in Western Literature*, trad. Willard R. Trask (Princeton University Press, 1953), pp. 334-58; P. E. RUSSELL, «Don Quixote as a Funny Book», *MLR*, 64 (1969), 112-26; ANTHONY J. CLOSE, «Don Quixote as a Burlesque Hero: a Reconstructed Eighteenth-Century View», *FMLS*, 10 (1974), 365-78; MARTÍN DE RIQUER, «La Technique parodique du roman médiéval dans le *Quichotte*» en *Colloque de Strasbourg* (Paris, Presses Universitaires de France, 1961), 55-69; J. M. SOBRE, «Don Quijote, the Hero Upside-Down», *HR*, 44 (1976), 127-41; JOSÉ IGNACIO FERRERAS, *La estructura paródica del «Quijote»* (Madrid, Taurus, 1982); HOWARD MANCING, *The Chivalric World of «Don Quijote»* (Columbia, University of Missouri Press, 1982).

⁸ Princeton University Press, 1962: esp. cap. 3.

⁹ Londres, Methuen & Co., 1972.

¹⁰ *Irony and the Ironic* (Londres, Methuen & Co., 1982). GEORG LUKÁCS, *The Theory of the Novel*, trad. Anna Bostock (Cambridge, The MIT Press, 1971), pgs. 103-4; ROBERT SCHOLES Y ROBERT KELLOG, *The Nature of Narrative* (Oxford University Press, 1966), p. 240.

de imitación capaces de crear una doble perspectiva es el realizado por Ulrich Weisstein. Considera la parodia más refinada que la burla y añade que funciona «preferably by means of irony...» (p. 804). A la parodia le otorga un valor genérico y una función no necesariamente satírica: «all imitations with a vengeance, i.e., underlying which is a humorous and/or critical-satirical intention» (p. 811)¹¹.

Tomando como punto de partida a Muecke, Anthony Close ha estudiado el carácter burlesco de don Quijote y de su amor por Dulcinea. Según Close la ironía de Cervantes, reconocible en las incongruencias textuales, en la presencia de normas de buen sentido y de conducta, y centrada en el burlesco Cide Hamete, es una de «merry levity» (p. 254). En otro lugar insiste en que «Cervantes' techniques of irony and of direct parody are often co-extensive» (p. 244)¹². En su libro, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Close pone en evidencia esta yuxtaposición de términos entrelazando sátira, parodia y burla. Así, refiriéndose al propósito satírico del *Quijote* parece incluir también la intención burlesca y la parodia como estrategia, mientras que en la misma página habla de «burlesque as technique of satire» y más adelante de «burlesque allusions to libros de caballerías» (pp. 1 y 15). Close define parodia como «direct ludicrous imitation of some feature of chivalric romances» (p. 21). Es decir, como intención lo burlesco puede existir en ausencia de la parodia.

La última obra de que me ocupé es el estudio de John J. Allen, «Stra-

¹¹ «Parody, Travesty, and Burlesque: Imitation with a Vengeance», en *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, II (La Haya-París, 1966), 902-11; en el mismo volumen véase también TUVIA SHLONSKY, «Literary Parody: Remarks on its Method and Function», 797-801. Véase asimismo HANNA DZIECHCINSKA, «Humanisme et Parodie dans *Don Quichotte* de Cervantes», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Agustín Redondo (París, Vrin, 1979), pp. 327-36; JURJ TYNOJANOW, «Dostoevskij e Gogol (Per una teoria della parodia)», *Avanguardia e tradizione* (Bari, Dedalo, 1968), p. 135-71; HOWARD MANCING, «Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody», *FMLS*, 11 (1975), 177-91, y DANIEL EISENBERG, «Cervantes' *Don Quijote* Once Again; an Answer to J. J. Allen», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, ed. Josep Sola-Solé y col. (Barcelona, Hispam, 1974), pp. 103-110.

¹² «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *BHS*, 50 (1973), 237-55. Del mismo autor véase «Don Quijote's Sophistry and Wisdom», *BHS*, 55 (1978), 103-14. Sobre Dulcinea véase el reciente artículo de JAVIER HERRERO, «Dulcinea and her Critics», *Cervantes*, 2 (1982), 23-42. Sobre el conflicto que el amor representa en el devenir del caballero y su importancia en el desarrollo de la narración véanse Vinaver, p. 131 y s.; H. T. OOSTENDORP, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht, 4 (La Haya, Van Goor Zoren, 1962), y JOAN M. FERRANTE, *The Conflict of Love and Honor, the Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy* (La Haya-París), Mouton, 1973). Sobre el papel de Cide Hamete véanse J. J. ALLEN, «The Narrators, the Reader, and Don Quixote», *MLN*, 91 (1976), 201-12, y *Don Quixote. Hero or Fool? Part II* (Gainesville, University Presses of Florida, 1979), pp. 3-15; HOWARD MANCING, «Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*», *Cervantes*, 1 (1981), 63-81. Ver R. M. FLORES, «The Role of Cide Hamete in *Don Quijote*», *BHS*, 59 (1982), 3-14.

tegies of Irony in *Don Quixote*»¹³. Allen se basa en Muecke y Booth y logra realizar una lectura del *Quijote* mostrando la existencia, desde un punto de vista retórico, de una ironía limitada y estable en el texto al servicio de una intención y un significado fijos. Sin poder llegar a plantearme yo tampoco de lleno el problema de la ironía en el *Quijote* —una tarea de veras quijotesca, como dice Allen— quisiera observar nada más, dentro de los límites de esta ponencia, el peligro y aun error de estudiar la ironía sin hacer mención de los otros componentes de la ecuación: sátira, parodia, burla y humor. Se desprovee así a la lectura de un contexto clave, aquél que le da vida, y se niega la doble función de la parodia como crítica y como creación por la que se pone en juego el proceso dialógico e interpretativo que origina la ficción. Es así como la ironía, modo integral de los *romances* medievales, hace posible su doble función mediadora, y es así como se cumple en el *Quijote* la creación de un nuevo tipo de ficción a partir y a través de los libros de caballerías.

Dado que, a fin de operar, la ironía necesita que exista un distanciamiento entre ideales vividos y observados, entre el autor y su público, entre el individuo y su contexto social, o entre el ser público y el privado o interior, podría llegarse a pensar que su presencia quedaría excluida del *romance*, siendo éste asociado con la presentación de valores compartidos y de un mundo ideal y armonioso¹⁴. Sin embargo, sucede que es parte intrínseca del género el poner en cuestión el uso de los dos

¹³ «Strategies of Irony in *Don Quixote*» en *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*, cap. 3. Véase RUTH EL SAFFAR, «Concerning Change, Continuity, and Other Critical Matters: A Reading of John J. Allen's *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*», *JHP*, 4 (1980), 237-54, y J. J. ALLEN, «Response to Ruth El Saffar», *JHP*, 4 (1980), 255-6.

¹⁴ Véase A. DURÁN, ob. cit. en la n. 6, pp. 93-117 y GREEN, ob. cit. en la n. 4, pp. 371-2 y 390-3. A la pregunta «how likely it is that courtly authors may have praised chivalry and at the same time subjected it to irony. Is it conceivable that the central idea of chivalry should have been the object of such criticism?», Green contesta y concluye: «In the case of Gottfried... chivalry is no ideal... and his ironisation of chivalry is meant as a defence of his ideal of love. Wokfram... can parody Hartmann's *Erec*... because of dissatisfaction with the artificial terms sought to (find a literary justification of knighthood)... Hartmann... can afford to ironise an irresponsible quest for adventure for its own sake because the position he ultimately wishes to defend is the ideal of a compassionate chivalry, in the service of others... It is not so much the chivalric ideal which attracts critics, as particular literary aspects or variations of it which are regarded as insensational to do justice to the difficult task devising an aesthetic justification of medieval chivalry» (pp. 89-90). Close niega categóricamente la validez de la teoría que en el *Quijote* Cervantes «showed his love of true chivalry by ridiculing only the impure dross that had gathered round it» (*Romantic Approach*, pp. 85-6), adelantada por el Padre Rapin y difundida a principios de siglo por Valera y Menéndez-Pelayo. Sin embargo, desprovista de sus implicaciones socio-políticas, enjuiciada en términos estrictamente literarios y estéticos y vista en el marco histórico-crítico analizado por Green, creo que resulta inevitable admitir en la parodia de Cervantes, en su intención y actitud, así como en las nuevas estructuras y técnicas narrativas a que da lugar, que el uso continuado de la ironía funciona como crítica no sólo de los libros de caballerías como género, sino de la visión irresponsable e incongruente de la caballería que representan, de los valores artificiales y deformados que encarnan sus héroes. Véase también MURILLO, «Cervantic Irony» ob. cit. en la n. 1, pp. 21-23.

ideales dominantes, amor y caballería, ya sea por hallarse en conflicto entre sí o con otros ideales, o por presentar elementos de corrupción. Por otro lado, el perspectivismo y la autoconciencia autorial aparecen ya significativamente en las muchas voces narrativas de Chrétien y sus imitadores¹⁵. A esto hay que añadir la conciencia de hacer obra escrita y de la reflexividad del proceso narrativo. De ahí que se haya llamado al *romance* «a questioning mode» (p. 390)¹⁶. Es cierto que durante el Renacimiento aumenta la conciencia crítica y la preocupación teórica, pero esto no hace de la ironía cervantina simple consecuencia de una estética barroca o justifica la aplicación al texto de una perspectiva romántica. El principio estético de creación del *Quijote* está en la parodia burlesca de un género en el que de manera integral y generadora se da la ironía a consecuencia del progresivo distanciamiento entre los elementos constitutivos de la ficción y el progresivo descubrimiento del conflicto entre los ideales que la inspiran¹⁷.

En el caso de los libros de caballerías y su parodia en el *Quijote*, lejana pero cierta expresión de lo ocurrido en Chrétien, Hartmann, Wolfram y Gottfried, se repiten de manera burlesca las circunstancias que hacen de la ironía la clave generadora de nuevas formas narrativas. Lo que sucede en el *Quijote* es la renovada toma de conciencia de los conflictos ideológicos y la deformación de los elementos vitales de una tradición. A esto se añade, como consecuencia indirecta de la parodia y su propensión a la ironía, el carácter intrínsecamente doble de la locura del héroe y la tendencia de la época a armonizar elementos opuestos, de hacer paradoja de lo antitético¹⁸.

¹⁵ GREEN, cap. 7, «Irony of the narrator», y JOHN L. GRISBY, «Narrative Voices in Chrétien de Troyes», *RPh*, 32 (1979), 261-73. Véase también EUGENE VANCE, «Pas de trois: Narrative, Hermeneutics, and Structure in Medieval Poetics», en *Interpretation of Narrative*, ed. Mario Valdés (University of Toronto Press, 1978), pp. 118-134.

¹⁶ Green nos recuerda que «as a vernacular expression of secular concerns, it (*romance*) follows on the well-established tradition of the heroic epic, a narrative genre rendered largely out-of-date by ideal immediate popularity of the *romance*, whose irony can be directed at the deficiencies of the heroic ideal it supplants» (p. 390), y que por ello «shows a predisposition towards the critical, and therefore irony and parody, from the beginning» (p. 391). Cf. con lo afirmado por Robert Alter (*Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (University of California Press, 1975), quien considera el *Quijote* como prototipo de una nueva clase de novela, nacida en condiciones similares a las que originaron los *romances*: «... there are strong elements in the historical setting of the novel, the conditions of its formal production, its relationship to earlier genres and even to the other arts, which made it uniquely congenial to this kind of self-consciousness...» (p. xi). Véase SCHOLÉS, ob. cit. en la n. 10, p. 240, y BAKHTIN, *Dialogic Imagination*: «... the most important novelistic models and novel-types arose precisely during (this) parodic destruction of preceding novelistic worlds. This is true of the work of Cervantes...» (ob. cit. en la n.3, p. 309).

¹⁷ CLOSE, *Romantic Approach*, esp. caps. 6 y 7; MARTÍN DE RIQUER, «Cervantes y la caballerescas», en *Suma Cervantina*, p. 273-92, y en particular la sección sobre la parodia de los libros de caballerías en el *Quijote*, pp. 287-92; A. DURÁN, ob. cit. en la n. 6, pp. 123-8.

¹⁸ El carácter doble de la obra cervantina viene ya siendo lugar común desde bien atrás, pero

Mi punto de partida habrá de ser la definición de ironía a la que llega Green tras realizar la evaluación crítico-histórica del término contrastándolo con otros análogos, y rechazar luego las objeciones de quienes niegan su validez de su aplicación a la literatura medieval: «Irony is a statement, or presentation of an action or situation, in which the real or intended meaning conveyed to the initiated intentionally diverges from, and is incongruous with, the apparent or pretended meaning presented to the initiated» (p. 9). Aparte de su falta de elegancia, podría objetarse a esta definición su dependencia de la intencionalidad, sin duda la piedra de toque de todo debate entre el tipo de ironía aquí tratado y el aceptado por aquellos críticos que ven la novela como expresión de un proceso vital, de un hacerse problemático y dinámico, de un proceso dialéctico a través del cual don Quijote experimenta un desengaño y una transformación que le hace admirable¹⁹. Espero que mi insistencia en satírico-burlesco y en la parodia como vía correctivo-creativa haya dejado clara mi posición en cuanto al carácter básico de la intención del autor a la hora de interpretar el *Quijote*. Queda por sustanciar mi confianza en el mérito de la definición y en la validez de su aplicación en el caso de lo llevado por Cervantes.

Cuenta D. H. Green, en apoyo de su tesis, con una amplia e impor-

en lo que no existe acuerdo es en el sentido de las infinitas antítesis y polaridades allí descubiertas, casi siempre en conexión con la intención de Cervantes y su ironía. Véanse HARRY LEVIN, «The Example of Cervantes», *Contexts of Criticism* (Harvard University Press, 1958), pp. 79-96, y «The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists», en «*The Interpretation of Narrative*, Harvard English Studies n.º 1, ed. Morton W. Bloomfield (Harvard University Press, 1970), pp. 45-66; ALTER, *Partial Magic*, cap. 1; STEPHEN GILMAN, «Los inquisidores literarios de Cervantes» en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (México, 1968), ed. Carlos H. Magis (México, El Colegio de México, 1970), pp. 3-25; R. LÓPEZ LANDEIRA, «Los encantadores de Don Quijote y su crítica literaria», *AC*, 12 (1973), pp. 115-28; JEAN CANAVAGGIO, «Critique et création dans le «Don Quichotte: Le roman dans le roman», *TILAS* (Travaux de l'Institut d'études ibériques et ibéroaméricaines), 16-17 (1977), 107-115; sobre el loco como figura bufonesca, desmitificadora y paradójica, véanse MICHEL FOUCAULT, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (París, 1961); MARTINE BIGEARD, *La Folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650* (París, Centre de Recherches Hispaniques, 1972); WALTER KAISER, *Praises of Rolly* (Harvard University Press, 1963); MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular*; ROBERT KLEIN, «Un aspect de l'herméneutique à l'âge de l'humanisme: Le thème du fou e L'ironie humaniste», *Archivio di Filosofia*, 3 (1963), 11-25; ENID WWELSFORD, *The Fool, his Social and Literary History* (Londres, 1935; reimpresso Cloucester, Mass.: Peter Smith, 1966); MARCEL BATAILLON, «Un problème d'influence d'Erasmus en Espagne. *L'Eloge de la Folie*», en *Actes du Congrès Erasme*, Rotterdam, 1969 (Amsterdam, 1971), pp. 136-47; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Planteamiento de la literatura del loco en España», *Sin nombre*, 10, n. 4 (1980), 7-25, y «Jewish Fools of the Spanish Fifteenth Century», *HR*, 50 (1982), 385-409. Sobre la relación entre paradoja y parodia, véase DOROTHY VAN GHEN, «On *Don Quixote*», en *The English Novel, Form and Function* (1953) (New York: Holt, Rinehart, Wilson, 1966), pp. 9-19; R. L. COLIE, *Paradoxia Epidemica. The Reissence Tradition of Paradox* (Princeton University Press, 1966).

¹⁹ MURILLO, «Introducción», *Don Quijote* (Madrid, Castalia, 1978), II, 11-4 y 19-22. Sobre el diálogo y su función en la novela véase L. A. MURILLO, «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español», *RUBA*, 5.º ép, 4 (1959), 56-66, y CLAUDIO GUILLÉN, «Cervantes y la dialéctica o el diálogo incabado», en *Les Cultures ibériques en devenir: Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)* (París, Fondation Singer-Polignac, 1979), pp. 631-45; véase LUKÁCS, *passim*, y BAKHTIN, *Dialogic Imagination*, *passim*.

tante bibliografía sobre el tema que trata en su libro *Irony in the Medieval Romance* (pp. 397-418). En realidad, como anota él mismo, se limita a conectar y dar forma a una serie de estudios particulares sobre la presencia y función de elementos irónicos en los *romances* medievales de Francia, Inglaterra y Alemania. Se trata, pues, más que de una obra nueva, de la confirmación de una tradición crítica que Green ordena y sistematiza. Parte de este proceso, y una de las secciones de mayor interés de su obra es el capítulo final titulado «The reasons for irony in the medieval romance» (pp.359-93). Las razones son diez. Podría enumerarlas, pero no lo creo necesario. No es cuestión de hacer pasar a Cervantes por el aro de Green, sino de usar las conclusiones de éste a fin de llegar a reconocer y apreciar los paralelos y analogías existentes entre la creación paródico-irónica de los *romances* medievales y del *Quijote*, vis-à-vis sus respectivos modelos. Sin duda, se admite que las condiciones histórico-sociales, así como estético-culturales, son bien diferentes y que sería inútil y peligroso el aplicar a ambos casos de imitación idénticos criterios. Como indica el mismo don Quijote, nuevos tiempos traen nuevos usos. Lo que interesa y es aprovechable en la obra de Green es ver aquellas razones del uso de la ironía que se relacionan con la crítica y renovación de los ideales de amor y caballería y con la autoconciencia narrativa, a fin de luego constatar en qué medida y manera tales razones aparecen reproducidas en las condiciones que dan origen a la parodia de Cervantes. Por ejemplo, la preocupación por la falta de detalles realistas y la ironización de lo exagerado o gratuito de la aventura caballeresca se reproducen en la preocupación cervantina por infundir su ficción con verosimilitud y decoro. La autoconciencia autorial frente a la palabra escrita se hace en Cervante autoconciencia en el proceso de creación mismo, motivando el llamado multiperspectivismo, el juego de niveles y distancias del que parece rodeado el *Quijote*; dimensión metaliteraria ésta que se relaciona estrechamente con la multiplicidad de voces narrativas en Chrétien. Aun la ironía derivada de la preocupación por el lenguaje cortés se puede equiparar a la conciencia que muestra Cervantes de polémicas y debates literarios, a la cuestión de la lengua en el Renacimiento.

En ambos casos, en la evolución del *romance* y en la creación del *Quijote* a partir de la imitación burlesca de los libros de caballerías, en el proceso de resaltar las incongruencias y aberraciones se produce una nueva técnica, una nueva forma narrativa que hace uso de la ironía a fin de contrarrestar la disminución de la ilusión y del ideal. La imitación, la autoconciencia y la parodia dan lugar a la fusión irónica de dos tipos de discurso: el narrativo, que sostiene la norma y la ilusión, y el crítico-interpretativo que la expone y destruye. De la tensión resultante, de la nece-

sidad de perpetuar y ampliar la ficción en el mismo marco que la disminuye, se origina un uso paralelo de nuevas técnicas narrativas y funciones del narrador, métodos nuevos de caracterización y estructuras narrativas de nueva dimensión y significado²⁰.

Si, como indica Green, el *romance* es «a questioning mode which is particularly open to irony as a questioning mode of speech (and) shows a predisposition towards the critical, and therefore towards irony and parody, from the beginning» (pp.390-91), cabe esperar que otro tanto suceda de manera paralela y por análogas causas en la parodia cervantina, de clara predisposición a la ironía y de innegable intención satírico-burlesca. La diferencia ocurre no tanto en el método o las razones que producen la ironía, sino en la distancia que separa al *Quijote* de sus modelos. El mayor grado de distanciamiento de autor y lector de los ideales y convenciones del género, encarnado en la locura de don Quijote, lejos de debilitar facilita y amplía el uso correctivo de la ironía como instrumento paródico que, al tiempo que sirve de burla, desata, a través de su crítica, el potencial creativo inherente en temas, acciones y personajes.

Green realiza el estudio de la ironía en el *romance* medieval en ocho capítulos, que podrían dividirse en dos grupos según traten de la ironía relacionada con temas —caballería y amor— o de la relacionada con estructuras y técnicas narrativas. Dado el carácter referencial aquí de estas divisiones incluyo esta vez sus títulos: «Irony and chivalry», «Irony and love», «Irony and narrative technique», «Verbal irony», «Irony of the narrator», «Dramatic irony», «The irony of values» y «Structural irony». En estos ocho capítulos se mencionan hasta veintiocho usos o categorías de la ironía. Ni que decir tiene que no todos son de igual importancia o han de figurar igualmente en el *Quijote*. De la misma manera que la aportación de una nueva fuente, de un nuevo modelo paródico, no supone de por sí explicación de su significado en la composición del *Quijote*, la existencia de ciertos usos de la ironía en *romances* no justifica su aplicación o validez a la hora de interpretarlo. Lo que hace válida la lección de Green al analizar la ironía cervantina es la confluencia de una serie de factores: la

²⁰ Exponente renovado de la al parecer inacabable originalidad del *Quijote* y de su capacidad de proyectar lecturas hasta el infinito son los siguientes estudios de reciente publicación: ROBERT M. TORRANCE, «Aberrant Hidalgo», *The Comic Hero* (Harvard University Press, 1978), pp. 144-76; IOAN WILLIAMS, «The Novel as Romance: Cervantes' *Don Quixote*», en *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800* (Londres: The MacMillan Press, 1978), pp. 1-25; WALTER L. REED, «The Counterfiction of *Don Quixote*», en *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque* (University of Chicago Press, 1981), pp. 71-92, y ALEXANDER WELSH, *Reflections on the Hero as Quixote* (Princeton University Press, 1981).

existencia de un modelo o modelos en los que se observan incongruencias y aberraciones de ideales, el propósito de exponer tales fallas, el uso intencionado de la parodia y la ironía con tal fin, la autoconciencia y el distanciamiento del narrador, la creación de nuevas estructuras narrativas, la incorporación del discurso crítico-interpretativo en la narración como parte de la experiencia del personaje, el uso del humor como factor liberador y creativo y la creación de una perspectiva doble de carácter reflexivo y cambiante.

La principal diferencia que hay que señalar entre la estrategia crítica de Green y la que aquí se propone es el lugar que ocupa la parodia en relación con la ironía. Mientras que Green la considera como un tipo más de ironía estructural, es decir, una de las veintiocho posibilidades de su uso, en Cervantes la parodia da forma y hasta determina cada uno de los usos y sentidos de la ironía. De ahí que sea en mi opinión erróneo afirmar hablando de don Quijote que «De su autonomía como personaje novelesco va a surgir la parodia del libro caballeresco...»²¹. El revés es el caso.

Esta distinción que acabo de apuntar, a pesar de su carácter básico, para nada debilita nuestro argumento en favor de la importancia primordial de la ironía existente en los *romances* medievales en la creación paródica del *Quijote*. Por el contrario, como ya se ha señalado, la dimensión dilatada de la parodia refuerza la ironía y hace más satisfactorio y necesario el uso de innovaciones narrativas en la burla de los libros de caballerías. Es en el marco de la comicidad que pone en juego la parodia como la ironía confirma su función creativa capaz de renovar, extender y generar el discurso narrativo. A la condición determinativa de sentido de la parodia es necesario añadir el propósito de Cervantes de crear una obra de imaginación doble, variada y verosímil, ejemplar y festiva. Así sucede que el *Quijote* no sólo resulta irónico por ser paródico, sino que tal condición conviene y está en consonancia con otras fuentes de ironía como la locura de don Quijote y la simplicidad de Sancho y el tratamiento dialéctico de temas intrínsecamente irónicos, i.e., la oposición entre apariencia y reali-

²¹ MURILLO, «Introducción», *Don Quijote* I, p. 28. En otro lugar añade: «El ardor caballeresco se deshace en palizas y humillaciones, pero de ello, como de un destino adverso y circunstancial, el hidalgo enloquecido se forja su existencia: tan heroico en la imagen que de sí se despliega en su conciencia como los héroes míticos de las ficciones que le inspiran. Su nueva existencia es la que proyecta y sostiene la dualidad de la visión equívoca, la cual, de esta manera, hace posible también la nueva forma literaria de su libro» (pp. 27-8). La trayectoria de don Quijote en la Segunda Parte la califica Murillo de «prueba y justificación del héroe (12)..., depuración moral (13)»; «alcanza los perfiles y la dignidad poética de la epopeya (12)»; «triunfo del amor y el heroísmo (20)»; «búsqueda del yo auténtico de su protagonista...», triunfo de la voluntad personal y del anhelo de libertad (22)», *Don Quijote*, II (Madrid, 1978).

dad en el contexto del humanismo renacentista y el mundo al revés del carnaval²².

Como parodia de los libros de caballerías, el *Quijote* es burlesco e irónico, o irónico-burlesco si se quiere, porque, como dice Close, la parodia «becomes refined», nunca «as a transcendent rejection of the initial burlesque formula, but rather as the organically consistent enrichment of it». La técnica irónica de Cervantes consiste así en «making mockery behind a serious façade»²³, haciendo víctima de ella tanto al personaje como al narrador. La crítica y transformación de temas, técnicas y estructuras que se realiza en el contexto burlesco aludido y en el proceso mismo de la creación imaginativa de la ficción, a través del uso persistente de la ironía, hace posible hablar del *Quijote* como obra maestra cómica y novelesca. La existencia y práctica de la ironía en los *romances* medievales, la continuada y extendida presencia en los libros de caballerías de las incongruencias y aberraciones allí criticadas y la parodia que con tal fin realiza Cervantes son factores cuya relación no puede ser ignorada.

La parodia no es, pues, una mera intención luego superada, lo burlesco no es un modo trascendido por el héroe, y la ironía que anima la creación del *Quijote* no ha de hallarse justificada bajo una perspectiva romántica. La ironía es un elemento crucial, integrante y generador de la ficción, fuente de humor y voz doble, crítica y creativa, en la tradición y género parodiado por Cervantes. El comprender la deuda y entender cómo opera de nuevo en la creación del *Quijote*, según los paralelos y analogías señalados, es cuestión ineludible y tarea urgente.

EDUARDO URBINA

Texas A & M University

²² Además de la obra de Bajtin citada arriba (ver la n. 3) véanse, JULIO CARO BAROJA, *El carnaval (análisis histórico-cultural)* (Madrid, Taurus, 1965); MAURICIO MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid, Gredos, 1976); AGUSTÍN REDONDO, «Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*», *BH*, 58 (1978), 39-70, y «El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina», *NRFH*, 29 (1980), 36-59.

²³ «Don Quixote's love for Dulcinea», pp. 239 y 252.