

La ironía cervantina en la aventura de los galeotes

ADRIÁN VELASCO SAINZ*

Resumen

Las interpretaciones planteadas acerca de la aventura de los galeotes, uno de los capítulos más importantes del primer *Quijote*, han sido numerosas y abordadas desde diversas y enriquecedoras perspectivas. No obstante, más allá del amplio repertorio de interpretaciones sobre esta aventura, el trabajo de muchos investigadores en las últimas décadas ha centrado su atención en el uso de la ironía por parte de Cervantes. Por esta razón, el presente artículo trata de determinar la manera en que el escritor aplica la ironía desde un punto de vista lingüístico, estructural y argumental, así como las consecuencias de estas aplicaciones en la narración de la aventura de los galeotes.

Palabras clave: Cervantes; *Quijote*; aventura de los galeotes; ironía cervantina; ironía estructural.

Title: Cervantes' Irony in the Adventure of the Galley Slaves

Abstract

The interpretations raised about the adventure of the galley slaves, one of the most important chapters of the first *Quixote*, have been numerous and approached from diverse and enriching perspectives. However, beyond the wide repertoire of interpretations of this adventure, the work of many researchers in recent decades has focused their attention on the use of irony by Cervantes. For this reason, this article tries to determine the way in which this writer administer irony from a linguistic, structural and argumentative point of view, as well as the implications of that irony in the narration of the adventure of the galley slaves.

Keywords: Cervantes; *Don Quixote*; The Adventure of the Galley Slaves; Cervantes Irony; Structural Irony.

* Universidad de Valladolid. adrianelascalosainz@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0393-631X>

Cómo citar este artículo / Citation

Velasco Sainz, Adrián. 2021. «La ironía cervantina en la aventura de los galeotes». *Anales Cervantinos* 53: 201-220. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.008>

1. INTRODUCCIÓN

Muchas y diversas son las interpretaciones propuestas acerca de uno de los capítulos más trascendentes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*¹ publicado con fecha de 1605: el XXII, que contiene el episodio conocido como «La aventura de los galeotes» (I, 22). Desde la interpretación sostenida por la crítica neorromántica², que considera a don Quijote de la Mancha un justiciero adalid de la libertad, y cuyos ecos trascienden el descalabrado desenlace de la aventura, hasta interpretaciones más vigentes en que se pone de manifiesto el choque inevitable de la aplicación, de manera consciente³ o inconsciente, de unos códigos éticos, morales y sociales basados en la ficción —en este caso la ficción contenida en los libros de caballerías leídos por don Quijote—⁴ con todo tipo de dimensión ontológica.

Más allá, no obstante, del amplio abanico de interpretaciones que permite la obra dada su naturaleza genuinamente ficcional, mientras que podrían resultar discutibles las diferentes afirmaciones exegéticas, parece evidente la conquista de la ironía por parte de Miguel de Cervantes⁵ o, al menos, su aplicación lingüística, estructural y argumental en el primer *Quijote*. Por este motivo, el presente trabajo trata de determinar la manera en que el escritor o —si el lector prefiere introducirse en los niveles de ficción planteados por él (Blasco 2005)—⁶

1. Se ha utilizado para este trabajo la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I editado por John Allen (1994), y para las citas se emplea la abreviatura «DQ I» seguida de la página de dicha edición. Para una profundización en la larga y compleja historia editorial del *Quijote* se remite a Francisco Rico (2005).

2. Pueden verse, para profundizar en las interpretaciones sostenidas por la denominada «crítica neorromántica» del *Quijote*, Unamuno (1988); Ganivet (1999); Castro (1972, 195); y Casaldueiro (2006).

3. A propósito de la aplicación consciente de los códigos éticos, morales y sociales basados en la ficción a la dimensión real por parte de don Quijote, puede verse Torrente Ballester (1984).

4. En el capítulo VI de la I parte del *Quijote* se pueden leer algunos de los libros que don Quijote tenía en su biblioteca, además de los que se mencionan en otros capítulos de la obra. En cuanto a la existencia de la biblioteca de Miguel de Cervantes y los posibles libros que podría contener, se remite a Eisenberg (1987; 1991).

5. Para profundizar en la biografía de Cervantes pueden verse también Astrana Marín (1948-1958); Riquer (1989); Canavaggio (1998; 2000; 2003); y Close (2005a).

6. Con el propósito de eludir en este trabajo las explicaciones sobre la complejidad de los narradores y autores ficticios que Blasco (2005) y Martínez Mata (2008) abordan, explican y ejemplifican en profundidad, en el presente trabajo se empleará, en la medida de lo posible, «narrador».

el narrador aplica la ironía⁷ desde un punto de vista lingüístico, estructural y argumental, así como las consecuencias que estas aplicaciones desencadenan en la narración de la aventura de los galeotes⁸.

2. LA IRONÍA EN SU CONTEXTO LINGÜÍSTICO, ESTRUCTURAL Y ARGUMENTAL EN LA AVENTURA DE LOS GALEOTES

La ironía puede entenderse como el resultado de la dialéctica entre el sentido intencional y el sentido literal (González Maestro 2017, 2950), a cuyo efecto contribuyen, entre otros procedimientos estéticos y narrativos, la paradoja, la antinomia de sentidos y la ironía estructural⁹.

Desde el comienzo del capítulo –eludiendo la explicación de las implicaciones que sobre la veracidad y comicidad de la obra tiene el *ethos* de Cide Hamete Benengeli¹⁰, personaje ya de por sí irónico– el narrador califica con ironía tanto la novela como, por extensión, la aventura de los galeotes a través de una descripción pleonástica mediante cinco adjetivos calificativos superpuestos: «Esta *gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada* historia» (DQ I, 270). La selección de estos calificativos es significativa, puesto que se escogen cuatro adjetivos de percepciones sensoriales diferentes: visual «*gravísima y mínima*», auditiva «*altisonante*», y gustativa «*dulce*»¹¹. Mientras que el *Diccionario de Autoridades* define estos calificativos dentro de su valor material y sensorial, el narrador los utiliza para definir entidades ficcionales como son la aventura en particular y la novela en conjunto.

7. Para más información acerca de la ironía en el discurso literario moderno puede consultarse Ballart (1994) y Pujante (2003).

8. Para una profundización en la comicidad y la ironía presentes en la obra de Cervantes pueden verse Lozano Renieblas y Romo Feito (2018), quienes ahondan en la aplicación de la estética de la risa a la obra de Cervantes, cuyo conflicto central reside en la dialéctica e hibridación entre las estéticas de la risa y de la seriedad; Gracia (2016), libro que, en gran medida, trata de dar cuenta del carácter irónico de la prosa de Cervantes a partir de su biografía; hispanistas y cervantistas que abordan la comicidad en las obras de Cervantes como Canavaggio (1979-1980, 25-33; 2018, 39-56); los diversos estudios de Close (1973, 237-255; 1990, 493-511; 1993, 89-104; 1996, 9-24; 2004, 427-440; 2005b, 97-124), obras en que aborda la comicidad del primer *Quijote*, así como la mentalidad cómica de su tiempo; Redondo (1989), para quien la ironía es «la modalidad predilecta» para crear «la parodia de las novelas de caballerías» presente en el *Quijote*; Cabrera (1991); Martínez Mata (2008), que interpreta el *Quijote* a partir de los comentarios de Cervantes en los prólogos de sus obras literarias; Bryce Echenique (2010); y González Maestro (2017, 2921-2953).

9. Mercedes Blanco (2007, 132) también advierte en el prólogo del *Quijote* la estética narrativa que se desarrolla en este trabajo: «El ingenio prodigado en sutiles ironías e insinuaciones satíricas envuelve en un velo de ambigüedad las confidencias del prólogo».

10. Véase el Capítulo IX de la I Parte. El célebre historiador musulmán podría considerarse un personaje «paroxístico» de acuerdo con las categorías estéticas propuestas por Lozano Renieblas y Romo Feito (2018).

11. El epíteto «dulce» (en latín *dulcis*, *-e*), ampliamente documentado en autores latinos y en la tradición neolatina nutrida de estas fuentes, traslada su significado básico al de ‘grato, sencillo y agradable’ cuando se aplica a una obra literaria.

Para demostrar, además, el carácter pleonástico —e incluso hiperbólico— de la descripción, no es menos destacable que tres de estos adjetivos, «*gravísima*, «*altisonante*» y «*mínima*», se presentan en sus más altos grados comparativos mediante procesos morfológicos diferentes: derivación sufijal en grado superlativo el primero, «*gravísima*»; composición morfológica *adjetivo + adjetivo* el segundo, «*altisonante*»¹²; y como define el *Diccionario de Autoridades*, «adjetivo que tiene el grado último de disminución» el tercero, «*mínima*».

Al mismo tiempo, el fenómeno lingüístico que muestra de manera más patente el alcance irónico de la descripción de esta aventura es la antinomia de sentidos existente entre estos adjetivos. Califica la obra de «*gravísima*» y «*altisonante*» como era propio de la concepción erudita y consensuada que se tenía de la épica en el Renacimiento. La épica constituía el género literario sublime de la época de acuerdo con el *consensus eruditorum* y las poéticas del Quinientos, cuyos modelos por antonomasia no eran otros que la *Eneida* de Virgilio y los poemas épicos homéricos pertenecientes al ciclo troyano que posiblemente Cervantes tomara como particulares modelos de *imitatio* y *aemulatio* para diseñar el *Quijote* (Blasco 2005, 61-78)¹³. Y, por el contrario, atribuye a la aventura las cualidades de «*mínima*, «*dulce e imaginada*», es decir, humilde y sencilla o, en suma, alejada de la sublimidad de la epopeya. Con la selección de estos adjetivos se focaliza en el carácter ficcional de la obra en el sentido de que se trata de una «*imaginada historia*», esto es, una historia de ficción cuya trascendencia es mínima¹⁴, pues no aborda las hazañas de un héroe o semidiós cuyos hechos heroicos constituyen la génesis de un

12. Este adjetivo está documentado por primera vez en lengua castellana en el primer *Quijote*. Aunque en el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* se registra una primera ocurrencia en la obra de 1589 *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Juan de Pineda, sin embargo, se trata de un epígrafe introducido por su editor moderno, Juan Meseguer Fernández, de los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Atlas (Madrid) (1963-1964), para explicar el contenido del capítulo XXX como puede comprobarse consultando el fol. 167 de la *Primera (-Segunda) parte de los Treyntra y cinco Dialogos familiares de la agricultura christiana, compuesta por Fray Juan de Pineda fraile Menor*. Salamanca: en casa de Pedro de Adurça, y Diego Lopez.

13. Para un estudio más detallado sobre la influencia de Virgilio y de la traducción y tradición clásica en el *Quijote*, pueden verse Barnés Vázquez (2009; 2010); así como Botello (2019, 33-49). Y a propósito de las concomitancias y posibles influencias entre las obras homéricas y las obras cervantinas, pueden verse también Ríos (1834, 14), que comparó los itinerarios vitales de Homero y Cervantes; Wolford (1986), que propone una relación intertextual entre el *Quijote* y la *Iliada*; Armas (1998, 97-116), quien ha postulado que *La Numancia* de Cervantes constituye una posible *imitatio* sacralizada de Homero; López Férez (2008), que recuerda que Homero es el autor clásico más citado por Cervantes, en concreto en seis ocasiones; y, por supuesto, Botello (2019), que recapitula y analiza en profundidad dichas concomitancias e intertextualidades entre las obras de Homero y las de Cervantes, así como el trabajo tocante a esta temática por parte de los estudiosos citados.

14. Martínez Mata, atendiendo a la construcción de la fábula y al conjunto de sus autores ficticios, escribe a propósito del *Quijote*: «No es la historia real de cómo las aventuras de don Quijote se convierten en un relato, sino una historia igualmente ficticia, cuya falsedad el autor se complace en mostrar. Aunque a veces algunos críticos lo han olvidado, arrastrados por la finura y complejidad de sus análisis, esta segunda historia tiene un valor irónico: Cervantes está diciéndole al lector que no debe tomarse en serio lo que se le cuenta. De este modo, la burla y el juego de la historia secundaria se proyectan sobre la primaria, la de don Quijote, rompiendo la objetividad y credibilidad que tiene un relato en tercera persona» (2008, 30).

pueblo –como lo hace la épica *stricto sensu*–, sino las aventuras de un ocioso hidalgo que aplica unos códigos literarios a la realidad como divertimento, construyendo así, por vez primera, el antihéroe y la novela moderna.

Esta contradicción semántica característica de la prosa cervantina, así como los diversos artificios estructurales de que se sirve, como se muestra más adelante, constituyen las sales cervantinas que en mayor medida determinan la posibilidad de múltiples interpretaciones de cualquier pasaje de la obra, además de la dificultad de atribuir a Cervantes cualquier tipo de parecer o posicionamiento ideológico¹⁵. En síntesis, la abundancia de adjetivación superpuesta, la selección de los adjetivos de acuerdo con su carga conceptual aludida en su más alto grado comparativo, y la antinomia que se produce entre gran parte de estos calificativos anticipan desde el principio el carácter irónico de la narración.

Tanto es así que la contradicción que se trasmite de dicha descripción contiene mucho más trasfondo que el que pudiera advertirse con una lectura superficial. Con esta ambigüedad, el narrador está posicionándose acerca de la reflexión que preocupó a los preceptistas neor aristotélicos de la segunda mitad del siglo XVI, como López Pinciano entre otros, sobre la posibilidad de adaptar la nueva fábula de entretenimiento o *novella* al género narrativo elevado por excelencia: la épica. En otras palabras, a través de esta ambigüedad de significados, cuyo elemento central es la ironía –como se manifiesta en la aventura de los galeotes y en muchas otras–, es posible que, sin riesgo de incurrir en hipérboles, el narrador –o el propio Cervantes– de manera práctica mediante la creación de las aventuras del *Quijote*, y de manera más teórica a través de esta descripción, esté novelando (Blasco 2005, 63) y posicionándose acerca de dicha reflexión (Blasco 2005, 29-38): la viabilidad de adaptar los gustos basados en hechos privados y cotidianos de un nuevo público lector, satisfecho en gran medida por la *novella*, a la forma épica clásica. Y es que, quizá, una manera no desacertada –utilizando palabras de la misma obra y en última instancia del propio Cervantes– para describir el *Quijote* y el tipo de novelas que nacen con este paradigma narrativo sea precisamente esa: «Una gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia» (*DQ* I, 270). De este modo, como haría Lope de Vega con el teatro –salvando las distancias y considerando las particularidades y diferencias formales, temáticas y funcionales entre ambos géneros literarios y entre ambos

15. García Berrio (2018, 261-267) acentúa la pragmática libertad propositiva y no impositiva de Cervantes, franqueada por Salinas (1956) y enriquecida posteriormente por la acotación «hacia las virtualidades internas de la poética cervantina constructiva» de Sánchez (1983), J.B. Avalor-Arce (1975) y por Rey Hazas (2005) bajo la óptica de las poéticas del lector, y destaca que el «mecanismo de elaboración poético-enunciativa de la estética de los enunciados cervantinos» abre una vía a la libertad de opciones de interpretación, «abierto libertad, libertades todas mayores, programáticas, temáticas y estructurales. [...] Pero no más que la libertad propuesta, macroscópica, de los hechos mayores, porque en todas las moléculas y en cada uno de los alveolos menores y hasta mínimos que constituyen y conforman el gran libro, la libertad visible de su errancia innumerable signa el embroque riguroso y abierto del modo de libertad absoluta que conocemos producto de la inspiración genial».

autores–, Cervantes conseguiría adaptar el gusto del nuevo público lector de narraciones a la forma épica clásica.

La ironía lingüística cervantina descrita al comienzo de la aventura se va superponiendo con lo que podría denominarse *ironía estructural*¹⁶ en la medida en que se inician por primera vez en el capítulo los diálogos polares entre don Quijote y sus interlocutores. El primero de estos diálogos, cuyo objeto son los encadenados, tiene lugar entre don Quijote y Sancho. Ambos se encuentran con doce «delincuentes»¹⁷ encadenados y condenados a galeras por cometer delitos diferentes, a quienes Sancho califica en primera instancia como «gente forzada del Rey, que va a galeras» (*DQ* I, 270). Este predicado, como manifiesta Close (2005b, 102-103), produce una ambigüedad interpretativa entre ambos personajes¹⁸. El término *forzado* estaba lexicalizado en tal grado que se empleaba para designar a aquellos hampones condenados a galeras (García-Posada 1981, 198). La ironía, no obstante, pronto se muestra ante el lector al no comprender don Quijote el sentido contextual de la expresión «*gente forzada del Rey, que va a galeras*» (*DQ* I, 270). Parece claro que en este predicado el agente de la acción es el Rey. Sin embargo, se trata de un agente trasladado en caso genitivo subjetivo. Nuestro hidalgo –como si en ese momento tuviera restringidas sus capacidades pragmáticas, aunque parezca extraño en un personaje capaz de llevar a cabo discursos tan complejos, como, por ejemplo, el de las armas y las letras¹⁹– entiende al Rey como ejecutante directo y no como ejecutante intermediario. El Caballero de la Triste Figura interpreta literalmente las palabras de sus interlocutores, un proceder que desencadena la ironía y el carácter cómico de la aventura. En este caso,

16. Ya Lathrop (1992) se centra en las contradicciones y tensiones narrativas que se trasminan en el *Quijote*. Botello (2019), con la apoyatura de la tradición hermenéutica que repara en las antinomias existentes en los textos homéricos –como advirtieron los editores alejandrinos (Clarke 1981, 194), el humanista Juan Luis Vives (1493-1540), o la filóloga contemporánea Ruth Scodel (1998, 3-4)–, relaciona estas contradicciones del *Quijote* con «las contradicciones e inconsistencias narrativas presentes en las obras de Homero, ya ampliamente comentadas desde los primeros comentaristas alejandrinos, especialmente a partir del siglo IV a. C.» (Botello 2019, 35-36). En este trabajo, con la finalidad de tratar de comprender de manera más precisa las contradicciones y tensiones narrativas que vertebran el *Quijote*, sazonadas todas estas con la ironía cervantina, se propone la categorización de este procedimiento narrativo y estructural con la categoría *ironía estructural*, simplemente apuntada por Urbina (1993, 244), como se desarrolla a lo largo de este trabajo.

17. Así los denomina el narrador más adelante haciéndose eco del parecer de Sancho Panza mediante el uso, ya moderno, del estilo indirecto libre. Es decir, el narrador omnisciente, además de presentarnos a Sancho triste («Entristeciósse»), se introduce en la psicología de este a través del predicado «se le representó», para narrar cómo estaba interpretando Sancho los hechos en ese momento: «Entristeciósse mucho Sancho deste suceso, porque se le representó que los que iban huyendo habían de dar noticia del caso a la Santa Hermandad, la cual, a campana herida, saldría a buscar los delincuentes» (*DQ* I, 279).

18. Uno de los primeros estudiosos en advertir la ambigüedad lingüística e interpretativa que esta expresión origina entre ambos personajes, así como su significación, fue García-Posada (1981, 197-208).

19. Véase el Capítulo XXXVIII de la I parte. Esta constante ambigüedad y dialéctica pone de manifiesto el juego de ironías cervantinas con el propósito de involucrar al lector en la narración y hacerle partícipe de su juego (Lathrop 1984, 209-211, y 1992; Molho 1989). En este sentido, no sería descabellado, por tanto, considerar a don Quijote como un personaje «oscilante» (Lozano Renieblas y Romo Feito 2018).

considerar *forzados* como un conmutador no sería del todo acertado porque su divergencia de interpretaciones en cuanto al agente de la acción no modifica el sentido y alcance últimos del suceso. En otros términos, en ambos puntos de vista –el de don Quijote y el de Sancho– los condenados están siendo conducidos en contra de su voluntad. Este fenómeno se acercaría, más bien, al concepto de *dilogía* perfectamente explicado por Lázaro Carreter (1966, 29-33), dado que, aunque se llevan a cabo dos interpretaciones diferentes –la de don Quijote y la de Sancho–, ambas se enmarcan dentro del mismo campo interpretativo no alterando por completo la esencia del suceso.

Tras la inmediata aclaración de Sancho, don Quijote parece comprender el sentido esencial de *estar forzado* –que no es otro que estar sometido a una voluntad que no es la del propio individuo– eludiendo conscientemente la incidencia que la máxima autoridad, el Rey, pudiera tener sobre la condena de los galeotes: «En resolución –replicó don Quijote–, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad» (*DQ* I, 270). Se observa, por tanto, cómo don Quijote no entiende o, según muestra el desarrollo del diálogo, rehúye comprender el significado contextual de «gente forzada del Rey, que va a galeras», significado que depende de las circunstancias espaciotemporales y contextuales del momento. Dado el empeño de don Quijote en aplicar de manera voluntaria los códigos de la ficción ante esta circunstancia, «pues aquí encaja[ba] la ejecución de [su] oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables» (*DQ* I, 272), Sancho se ve obligado a introducir un concepto de justicia positiva²⁰ mediante la identificación de la justicia con el «Mesmo Rey», y explicar el predicado de «gente forzada» precisando que se trata de delincuentes «castigados en pena de sus delitos» y que «la justicia, que es el mismo Rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos» (*DQ* I, 272).

Tras este diálogo se produce uno de los eventos en que se presenta de manera más notoria la síntesis entre la ironía lingüística, la estructural y la argumental. El narrador podría describir los delitos cometidos por cada uno de los forzados a través del «registro» y la «fe» que porta «una de las guardas de a caballo», pero, sin embargo, es don Quijote quien, por invitación del guarda, dialoga directamente con algunos de los galeotes con la finalidad de incrementar la ironía estructural²¹:

20. Para un acercamiento al concepto jurídico-filosófico de iuspositivismo o justicia positiva, puede verse Ramos Pascua (2018, 283).

21. No se ha de olvidar que, además de servirse de este artificio para aumentar la ironía estructural –que es más difícil de identificar *a priori* porque se trata de un recurso estético inmerso en la estructura formal y pragmática de la narración y no solo en la lengua–, se trata de un procedimiento narrativo que emplea el narrador con la finalidad de que don Quijote pueda hablar con los encadenados. No obstante, teniendo en cuenta los diferentes «disparates» que comete don Quijote, no habría resultado excesivamente extraño que hubiera eludido dichas intervenciones con los galeotes. En definitiva, si se presenta este orden y se mencionan el registro y la fe, es porque, posiblemente, el narrador tiene una intención concreta: incrementar la ironía estructural y, en fin, divertir al lector.

–Aunque llevamos aquí el registro y la fe de las sentencias de cada uno destes malaventurados, no es tiempo este de detenerles a sacarlas ni a leerlas: vuestra merced llegue y se lo pregunte a ellos mismos, que ellos lo dirán si quisieren, que sí querrán, porque es gente que recibe gusto de hacer y decir bellaquerías (*DQ* I, 272).

En cada diálogo las respuestas que los condenados ofrecen en primer lugar son premeditadamente ambiguas. Existe una ausencia de coherencia entre sus aparentes delitos y las penas ejecutadas, la cual aumenta la incredulidad e indignación del hidalgo. Sin embargo, conforme los galeotes van desarrollando sus explicaciones, sin abandonar nunca la sazón irónica verbal, el personaje y el lector advierten que la causa expuesta no se ajusta a los hechos relatados. De esta manera, la dialéctica entre el sentido de lo literal, causa de la pena expuesta por cada uno de los galeotes al comienzo de sus intervenciones, y el sentido intencional, causa real de la pena de cada uno de ellos, que suele dilucidarse durante el desarrollo de sus exposiciones, es la que determina en mayor grado la ironía estructural.

En primer lugar, la descripción inicial del delito del primer galeote, «joven de 24 años y [...] natural de Piedrahita», es irónicamente ambigua: «por enamorado», esto es, una de las causas que mueven a don Quijote durante toda la obra. Así, el sentido literal «por enamorado» entra en contradicción con el sentido intencional –que mediante la ironía se quiere anticipar para ser finalmente aclarado– «por ladrón». El galeote explica inmediatamente al caballero que se trata de un enamoramiento hacia un objeto ajeno: un cesto de mimbre lleno de ropa blanca. El condenado fue descubierto «en fragante», por lo que no fue necesario «tormento»²². Quiere decir con esto que, al ser descubierto en pleno robo, el hecho no constituía un indicio, sino una prueba fehaciente. La marcada ironía y comicidad de este diálogo se aprecian, además, en la forma cómica, figurada e hiperbólica con que describe el suceso: «La abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad» (*DQ* I, 272).

En segundo lugar, la descripción inicial de la causa de la condena del segundo galeote, «por canario, digo, por músico y cantor», también presenta ironía y ambigüedad. El sentido literal «por canario, músico y cantor» contradice el sentido intencional «[por] cuatrero, que es ser ladrón de bestias». La ironía radica, asimismo, en la interpretación literal de don Quijote figurándose al galeote como un cantor, así como en la idea de que ni don Quijote²³ ni posiblemente la inmensa mayoría de los lectores de su tiempo serían capa-

22. Se trata de una práctica similar a una tortura que se aplicaba a las personas cuando había indicios suficientes de que habían cometido un delito, pero ninguna prueba concluyente.

23. Según se presenta al comienzo y en el desarrollo del texto cervantino, don Quijote es un ansioso lector de libros de caballerías y otros géneros literarios, pero no de literatura picaresca. Se ha de tener en cuenta, además, que el conocimiento del mundo o conocimiento enciclopédico que don Quijote aplica a la realidad se basa, sobre todo, en los libros de caballerías, no obviando tampoco la interpretación según la cual Alonso Quijano pueda aplicar estos códigos literarios a su albedrío y conveniencia.

ces de comprender a la perfección la lengua de hampones y truhanes. El Caballero de la Triste Figura, en definitiva, interroga a este segundo galeote, pero no dice palabra al encontrarse «triste y melancólico». Esta es la razón por la cual el anterior encadenado es quien responde a don Quijote. El hidalgo interpreta que la pena se basa en otra arte noble como es la música. Uno de los guardas, sin embargo, explica al Caballero de la Triste Figura que «cantar en el ansia» en la jerga de germanía consiste en la confesión del delito cuando se aplica sobre el supuesto delincuente el «tormento [del agua]»²⁴. No se trata, al fin y al cabo, de un músico ni cantor, sino de un cuatrero o ladrón de ganado, como el guarda esclarece acto seguido: «Su delito, que era ser cuatrero, que es ser ladrón de bestias» (*DQ* I, 273). El guarda aclara que el estado de tristeza y melancolía en que está sumido este galeote se debe a que es ninguneado por los demás malhechores al haber contrariado uno de los códigos más importantes entre esta «gente non santa»: la no confesión del delito. Este código se basa en el proverbio bíblico según el cual un delincuente tiene «en su lengua su vida o su muerte»²⁵, un proverbio que tanto el guarda como don Quijote respaldan: «Y para mí tengo que no van muy fuera de camino. –Y yo lo entiendo así –respondió don Quijote» (*DQ* I, 273).

En tercer lugar, don Quijote dialoga con otro galeote cuya aparente causa de ser conducido a galeras es «faltar[1]e diez ducados». En este caso se podrá apreciar la contradicción que se presenta entre el sentido literal de la causa de su pena «por faltar[1]e diez ducados» para sobornar a la autoridad y conseguir que no lo condenaran, puesto que, de haberlos tenido, se encontraría en ese momento libre paseándose –y hurtando– por la plaza de Zocodover de Toledo, y el sentido intencional que se implica del contexto, esto es, por cualquier delito propio de los delincuentes que frecuentaban el Zocodover de Toledo –probablemente el hurto–. Más adelante, el galeote describe que la causa real de su pena no radica en la falta de dinero, sino que, por si fuera poco, este dinero le habría servido para sobornar a los funcionarios de justicia del Rey. Desde el punto de vista lingüístico, es destacable la expresión que utiliza el galeote para el soborno, el verbo *untar*, el cual todavía se mantiene en el habla coloquial, además de la jocoseria metonimia de la péndola del escribano: «Hubiera untado con ellos la péndola del escribano y avivado el ingenio del procurador, de manera que hoy me viera en mitad de la plaza de Zocodover de Toledo» (*DQ* I, 273-274). Las claves que permiten identificar que es un delincuente son la alusión al soborno y a la plaza de Zocodover de Toledo.

El cuarto galeote es condenado por alcahuetería y hechicería. Se describen en primera instancia sus causas mediante perífrasis alusivas («corredor de orejas» y «por tener asimesmo sus puntas y collar de hechicero») ²⁶, y se

24. La descripción de este tormento puede verse en Monterroso y Alvarado, *Práctica civil*, fols. 50v-51.

25. «*Mors et vita in manu linguae*» (Proverbios, XVIII, 21).

26. A pesar del uso de continuas perífrasis alusivas y metafóricas cargadas de comicidad, Cervantes –a través de los personajes o del narrador– suele aclarar el concepto del delito en cuestión:

presenta la contradicción entre un don Quijote que cree en gigantes, frestones y otras cosas maravillosas –como se percibe a lo largo de la obra– y un don Quijote que, en este diálogo, condena la hechicería. El Caballero de la Triste Figura considera el oficio de alcahuete²⁷ bien experimentado «necesarísimo en la república bien ordenada» (*DQ* I, 273-274), pero deja sus razones en suspenso:

Quisiera pasar adelante y dar las razones por que convenía hacer elección de los que en la república habían de tener tan necesario oficio, pero no es el lugar acomodado para ello: algún día lo diré a quien lo pueda proveer y remediar (*DQ* I, 273-274).

El oficio de alcahuete, según sus penas tipificadas en el título XXII de la *Partida VII* («De los alcahuetes»)²⁸, incluía tanto a aquellos que se dedicaban a la tercería, favorecedores de la lujuria y el adulterio, como a los rufianes que organizaban la prostitución, incluso la de sus propias mujeres. Como bien expone Redondo (1989, 684), la alcahuetería gozaba de mala fama en el discurso moralizador de la España de la Contrarreforma porque la ideología dominante propugnaba la exaltación del matrimonio y el rechazo a las relaciones sexuales ilícitas. Este discurso, sin embargo, se contradice con la realidad que se vivió en la corte vallisoletana de los primeros años del siglo XVII, sumida en un ambiente festivo de continuas celebraciones, lances de amor y atrevidos galanteos donde terceros encontraban un espacio propicio para desempeñar su actividad. A diferencia del pícaro Guzmán de Alfarache, quien, tras ejercer de alcahuete para el «muy enamorado» embajador del rey de Francia cuando se encuentra en Roma, pronuncia arrepentido un discurso contra las tretas de este oficio²⁹, don Quijote elogia

«En efecto, quiero decir que este caballero va por alcahuete y por tener asimismo sus puntas y collar de hechicero» (*DQ* I, 273).

27. Redondo (1989, 682-683) advierte que la palabra alcahuete bajo su forma femenina no se documenta en el texto cervantino, «tal vez porque este término es más despectivo que los otros y evoca en seguida a la “puta vieja hechicera y medianera”, o sea a Celestina», mientras que sí aparece una sola vez bajo la forma masculina, precisamente en esta aventura de los galeotes, porque, como veremos a continuación, «remite directamente al texto de *Las Partidas*, aún vigente en el derecho penal español».

28. El jurista Antonio de la Peña, en su *Tratado muy provechoso, útil y necesario de los juezes y orden de los juicios y penas criminales...* de hacia 1570, además de referirse a la sentencia de muerte contemplada en algunos casos por *Las Partidas*, indica que a «los culpables ya no se les condena más que a la vergüenza con los consabidos azotes y al destierro, a no ser que la importancia del delito exija una pena de varios años de galeras» (Redondo 1989, 683).

29. Se reproducen las palabras de Guzmán: «¿O para qué los padres llevan a sus hijas tales pasantes ni los maridos a sus mujeres entretenimientos tan peligrosos? ¿Qué otra cosa se puede sacar de los pajecitos pulidetes, cual yo era, que no pisaba el suelo, ni de los graciosos de los príncipes o enanos de los poderosos? ¿De qué valen, sino de que les digan y oigan ellas de buena gana la de sus amos, lo bien que comen, lo mucho que gastan, los ámbares que compran, las galas con que regalan y las músicas que dieron? [...] Malo es lo malo; que nunca pudo ser bueno ser yo alcahuete de mi amo. Mas tuve disculpa con que me descubrió la necesidad aquel camino por donde saliese a buscar mi vida» (Alemán 2012, 391-392).

de manera irónica tal ocupación estableciéndose de este modo una marcada diferencia entre el tratamiento discursivo de don Quijote y el de Guzmán (y por extensión, del otro «Guzmán» que aparece más adelante: el célebre ladrón Ginés de Pasamonte). Su intención no es otra que, por un lado, parodiar el pasaje del *Guzmán de Alfarache* como también el séptimo galeote (Ginés de Pasamonte) parodia a su protagonista y su técnica autobiográfica, y, por otro lado, dibujar de nuevo la figura del caballero andante que propone arbitrios estrafalarios para «el servicio de su república» con la finalidad de diseccionar con inteligencia la España en crisis de los primeros años del siglo XVII, y aludir así a los tantos problemas que nacían y gravitaban en torno a su decadente corte. Don Quijote condena, eso sí, el oficio de la hechicería, estrechamente asociado a las artes de la alcahuetería³⁰, alegando que la magia y sus hechizos no pueden mover la voluntad de las personas, pero sus artifices sí pueden crear la falsa sensación de ello mediante «algunas misturas y venenos»:

Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay yerba ni encanto que le fuerce: lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas misturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad (*DQ* I, 274-275).

Al hilo de la inteligente ironía con que se alude a la contradicción entre el discurso oficial y moralizante de la España de la Contrarreforma y el festivo ambiente carnalesco que reina en la corte vallisoletana del joven Felipe III mediante el excéntrico alegato a favor del oficio de alcahuete, la causa del quinto condenado es mantener relaciones sexuales ilícitas con cuatro mujeres, dos de ellas primas hermanas suyas, con las que tiene numerosos hijos. Cabe destacar, a tal efecto, la ironía con la que se refiere a este hecho. Este burlador afirma que su parentela aumenta no solo por ser hijos suyos, sino porque también tiene descendencia con sus primas hermanas hasta tal punto que «no hay diablo que declare la parentela». Expone que no tuvo «dineros» —como el anterior galeote (seguramente para sobornar a los funcionarios de justicia)— una vez probados sus delitos («probóseme todo»). Esta recurrencia de los personajes a la posibilidad de sobornar a los funcionarios de justicia y las palabras del narrador con las que insinúa que los condenados son aquellos quienes no disponen del dinero necesario para corromperlos pone de manifiesto el sistema de corruptela de la justicia en aquella España de «no ha mucho tiempo». Asimismo, también son importantes las palabras con que el quinto delincuente trata de

30. Véase el título XXII de la Partida VII: «De los alcahuetes» de *Las siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*, 1807, reed. facsímil en 1972.

mover el ánimo del caballero para que los socorra³¹. Este galeote emplea una estructura condicional que contiene formal y materialmente el precedente y resultado de una ironía estructural dentro de este diálogo. La explicación es la siguiente: mientras que el galeote propone en la apódosis de la oración condicional diversas recompensas a cambio de la liberación, el narrador, al finalizar la intervención de este, lo describe –haciéndose eco de las palabras de «una de las guardas»– como «grande hablador y muy³² gentil latino», es decir, como gran conocedor de la lengua latina y, por extensión, del castellano, incidiendo sobre todo en sus habilidades como embaucador³³. El narrador podría haber calificado al galeote antes de su intervención como hizo con el hechicero, pero, sin embargo, lo lleva a cabo al final del diálogo a fin de cancelar el discurso del delincuente mediante un preciso impacto de ironía lingüística, estructural y, en fin, argumental. El fragmento completo es el siguiente:

–Yo voy aquí porque me burlé demasadamente con dos primas hermanas mías y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente, tanto me burlé con todas, que resultó de la burla crecer la parentela tan intrincadamente, que no hay diablo que la declare. Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, viame 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. Si vuestra merced, señor caballero, lleva alguna cosa con que socorrer a estos pobretes, Dios se lo pagará en el cielo y nosotros tendremos en la tierra cuidado de rogar a Dios en nuestras oraciones por la vida y salud de vuestra merced, que sea tan larga y tan buena como su buena presencia merece.

Este iba en hábito de estudiante, y dijo una de las guardas que era muy grande hablador y muy gentil latino (*DQ* I, 275).

El último de los galeotes, en fin, es Ginés de Pasamonte, el más importante y peligroso de todos. Aunque no se precisa su delito en concreto, uno de los comisarios se refiere a él como «ladrón de más de la marca», esto es, expresión que en la actualidad sería similar a «ladrón de marca mayor». El narrador lo describe como hombre de buena presencia y en torno a los treinta años, aunque esta buena apariencia es de inmediato menoscabada al centrarse en su estrabismo por medio de una perífrasis que sintetiza la hipérbole y la burla: «Al mirar metía el (sic) un ojo en el otro un poco»

31. Las recompensas con que el galeote trata de convencer a don Quijote, que son la gracia de Dios en el cielo y las plegarias de los delincuentes en la tierra, además de desearle una larga vida y lisonjear su talle y presencia, son muy similares a las que le propondrá más adelante Ginés de Pasamonte a cambio de no volver a encadenarse y presentarse ante Dulcinea. Como se verá en este mismo episodio, estas recompensas son insuficientes para el hidalgo caballero.

32. El cuantificador «muy» determina e incrementa la ironía lingüística, pues, de por sí, el predicado «gentil latino» es un predicado suficientemente marcado. De esta manera, el cuantificador hiperboliza la intencionalidad del contenido de dicho predicado.

33. Para observar las concomitancias que se presentan entre el género picaresco y, en concreto, entre Guzmán de Alfarache y los galeotes, puede verse Close (2005b, 106-109).

(*DQ* I, 273)³⁴. El narrador presenta a Ginés de Pasamonte como el más peligroso de todos porque va encadenado de manera distinta a los demás, sus delitos superan en número al de todos los condenados juntos, era muy propenso a la fuga, y su pena ascendía a diez años en galeras, que, en palabras del guarda, «es como muerte cevil». Este delincuente, también llamado «Ginesillo de Parapilla», se muestra beligerante y atrevido a la hora de salvaguardar su nombre y fama, y afirma haber escrito con sus propios «pulgares» su autobiografía: *La vida de Ginés de Pasamonte*. El comisario, a su vez, ratifica la existencia de esta obra, la cual el propio Pasamonte asemeja a las obras que hoy en día se incluyen dentro del género picaresco como el *Lazarillo de Tormes* aludiendo incluso a que la suya es superior:

–Dice verdad –dijo el comisario–, que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

–Y le pienso quitar –dijo Ginés–, si quedara en docientos ducados.

–¿Tan bueno es? –dijo don Quijote.

–Es tan bueno –respondió Ginés–, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le iguallen (*DQ* I, 277).

Con este galeote se aprecia una notable reducción de la carga irónica y una presencia de burla y sátira en relación con los demás encadenados. Este hecho se puede advertir en la descripción del narrador de sus ojos bizcos, el mote «Ginesillo de Parapilla», el tratamiento irónico de su imagen, que torna en sátira cuando se descubre el cinismo de este «pícaro», y en la respuesta socarrona de Pasamonte sobre la terminación de su autobiografía: «¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida?» (*DQ* I, 277)³⁵. Se trata, sin lugar a dudas, del galeote más inteligente, atrevido³⁶ e

34. Se trata de una perífrasis o circunloquio desde el punto de vista sintáctico; de una hipérbolo desde el punto de vista semántico; y, en suma, de una burla desde el punto de vista pragmático y argumental. Este tratamiento burlesco, recurrente en la primera etapa de la escritura cervantina y especialmente en la caracterización del galeote Ginés de Pasamonte en esta aventura, podría circunscribirse dentro de la categoría estética *turpitude* propuesta por Lozano Renieblas y Romo Feito (2018), un término empleado por los tratadistas latinos para referirse a la risa orientada a la ridiculización de los defectos y, en consecuencia, a la sensación de cierta superioridad de la persona que se ríe, en este caso del narrador respecto del pícaro galeote. En este diálogo la *turpitude* se imbrica en la ironía, aproximándose así a la segunda etapa de la escritura de Cervantes, más rica en la complejidad de los personajes y todavía más determinada por lo jocoserio.

35. Se remite a la primera parte del estudio de Martín Jiménez (2014) para profundizar en la imitación y sátira de Jerónimo de Pasamonte en el *Quijote*.

36. Como se muestra más adelante en la revuelta con que se liberan estos hombres condenados a galeras.

ingenioso de todos, quien incluso parece aludir a un episodio oscuro a manos del comisario en una venta en el *Guzmán de Alfarache*³⁷:

Si no, por vida de... Basta, que podría ser que saliesen algún día en la colada las manchas que se hicieron en la venta, y todo el mundo calle y viva bien y hable mejor, y caminemos, que ya es mucho regodeo este. 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 (*DQ I*, 277).

Una vez pronunciadas las causas y defensas de los galeotes, el Caballero de la Triste Figura, a pesar de sus justificadas penas, se arroga la *potestas*, en condición de caballero andante, de ordenar a los guardas y al comisario liberarlos, autoridad que ni siquiera estos poseían. Don Quijote utiliza para esta causa los siguientes argumentos en favor de la libertad de los reos:

- 1) Ir a galeras es contrario a los gustos y voluntades de los galeotes.
- 2) La prevaricación de los jueces o «torcido juicio» ante las diversas circunstancias de los reos.
- 3) Hacer esclavos a quienes Dios y la naturaleza hizo libres es una injusticia.
- 4) No haber cometido delito alguno contra los guardas y el comisario.
- 5) Dios es el encargado de impartir justicia en el mundo.

Otra de las contradicciones y tensiones narrativas en esta parte de la aventura se desprende del discurso razonado y la petición sosegada que pronuncia don Quijote para liberarlos y del ataque que finalmente lleva a cabo contra los guardas y el comisario. Tras la negativa del comisario –y por tanto el fracaso de la palabra– se produce un tránsito del Quijote retórico y dialogador al Quijote ejecutor que, con la intervención de los galeotes, quienes aprovechan el altercado, consigue liberarlos.

Tras ello tiene lugar la *pedrada* irónica más fuerte para el hidalgo caballero. Ginés de Pasamonte, respondiendo por todos los galeotes mediante un complejo ejercicio retórico, se niega a la petición de don Quijote por la cual habían de volver a encadenarse para acudir ante Dulcinea del Toboso y con-

37. Se trata de una referencia a los sucesos que ocurren en una venta en la obra *Guzmán de Alfarache*. Previamente se ha aludido a este tipo de obras con la siguiente expresión: «Todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren». Cuando Cervantes escribió la primera parte del *Quijote*, solo se habían escrito el *Lazarillo de Tormes* y las tres partes del *Guzmán* (las dos de Mateo Alemán y, entre medias, la apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra). El propósito de Cervantes es equiparar a Ginés de Pasamonte con un pícaro como Guzmán de Alfarache. Ginés de Pasamonte podría representar a Jerónimo de Pasamonte, quien se retrataba a sí mismo en su *Vida y trabajos* (2017) como un hombre devoto, fervoroso y ejemplar. Y Cervantes, de forma satírica, trata de socavar esa imagen presentándolo como un pícaro comparable a Guzmán. Se trata, por tanto, de una alusión intertextual encubierta al *Guzmán de Alfarache* cargada de sarcasmo. Para más información se recomienda la lectura de Martín Jiménez (2010, 30-38).

tarle los heroicos hechos del caballero andante. A pesar de tratarse de un discurso persuasivo, este presenta un marcado tono irónico materializado en la polaridad entre la aparente ingenuidad de don Quijote y la perspicaz inteligencia de Ginés de Pasamonte. Este tono irónico se manifiesta, sobre todo, en dos eventos. Por una parte, se expresa en la negación de Pasamonte a la petición de don Quijote mediante una oración que constituye una similitud desde el punto de vista fonológico, una derivación desde el punto de vista morfológico, una perífrasis desde el punto de vista sintáctico o estructural, así como una hipérbole pleonástica desde el punto de vista semántico: «Es imposible de toda imposibilidad cumplirlo». Y, por otra parte, el tono irónico –en este caso de carácter pragmático– se advierte en la alternativa que propone Ginés de Pasamonte a la petición del caballero:

Lo que vuestra merced puede hacer y es justo que haga es mudar ese servicio y montazgo de la señora Dulcinea del Toboso en alguna cantidad de avemarías y credos, que nosotros diremos por la intención de vuestra merced, y esta es cosa que se podrá cumplir de noche y de día, huyendo o reposando, en paz o en guerra (*DQ* I, 279).

Este choque inminente de don Quijote con la realidad le origina uno de sus mayores enfados en toda la obra. El hidalgo se siente tan agraviado que no solo se burla de Pasamonte con su apodo –una de las cosas que más lo enojaban–, sino que lo agravia con uno de los improperios más marcados de la lengua castellana:

–Pues voto a tal –dijo don Quijote, ya puesto en cólera–, don hijo de la puta, don Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis, que habéis de ir vos solo, rabo entre piernas, con toda la cadena a cuestras (*DQ* I, 280).

Esta invectiva alcanza mayor intensidad con el uso del potenciador *don*. Desde el punto de vista literal, *don* es un elemento gramatical que muestra cortesía y respeto en castellano. Sin embargo, desde el punto de vista intencional y pragmático, la utilización del *don* en este contexto es contradictoria –y contraria– a una muestra de respeto. En este contexto se emplea, más bien, como un potenciador de la invectiva de don Quijote.

Por otra parte, para dar cuenta de que don Quijote había cometido un «disparate»³⁸ liberando a los delincuentes –y de esta manera reforzar la demostración del fracaso de la aplicación de los códigos de la ficción a la realidad–, estos, por orden de Pasamonte, llevan a cabo un despiadado apedreamiento contra caballero, escudero, rocín y rucio.

38. Para considerar la liberación de los galeotes un «disparate», como dice el narrador, caben dos interpretaciones plausibles. Por un lado, que se trate de la opinión exclusiva del narrador. Y, por otro, que se trate de la opinión del narrador, pero focalizando y posicionándose en el punto de vista de Pasamonte sobre los hechos: «Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había acometido como el de querer darles libertad».

Y es que, el final descalabrado de la aventura, que Cervantes y el narrador han ido anticipando mediante la ironía estructural, no abandona su carácter cómico³⁹. Esta comicidad se percibe en la expresión utilizada para describir el modo en que Ginés de Pasamonte da aviso a los galeotes para apedrearlos teniendo en cuenta que, como se ha descrito antes y de nuevo se incide en ello, es bizco: «Hizo del ojo a los compañeros» (*DQ* I, 280)⁴⁰. Además, para exagerar el apedreamiento, se emplea una metáfora y una hendíadis mediante las cuales se compara dicho apedreamiento con una granizada: «Sancho se puso tras su asno y con él se defendía de la nube y pedrisco que sobre entrambos llovía». Dicho de otro modo, el apedreamiento era tan abundante y severo que parecía que llovían piedras del cielo como en una tormenta de pedrisco.

Los últimos elementos irónicos destacables, en fin, que sirven para cerrar esta aventura, además de la figuración con que se presenta a Sancho «en pelota», son los siguientes. Por una parte, el orden con que Cervantes presenta a los cuatro protagonistas en el párrafo con que cierra el capítulo: burro, caballo, Sancho, don Quijote. El orden lógico y esperable, en principio, habría sido el contrario: del más «racional» y de mayor «categoría» en la historia al que menos relevancia tiene en ella, como es, por ejemplo, el burro. Y, por otra parte, al hilo de dicho orden establecido por Cervantes, llama la atención la prosopopeya con que se refiere al asno: el rucio es el único que aparece «pensativo» y «pensando»⁴¹. Se trata, en definitiva, de la contradicción entre un conocimiento más o menos compartido –los rucios no se caracterizan por su entendimiento o al menos por pensar– y una ironía cervantina: la presentación del jumento como único ser reflexivo.

3. CONCLUSIONES

La *contradictio in terminis* que presenta la descripción de la aventura de los galeotes en su comienzo, y la antinomia lingüística, estructural y argumental que se produce entre los comienzos de los diálogos –cargados todos ellos de ironía lingüística y otros procedimientos estéticos que contribuyen a la

39. Y jocosos, notándose, además, que se trata de Ginés de Pasamonte, el único condenado sobre el que realmente hay burla y sátira.

40. De nuevo una burla contra el galeote con quien el narrador –y en última instancia Cervantes– verdaderamente hace escarnio.

41. Nótese, asimismo, cómo el narrador, mediante el inteligente juego derivativo «pensativo»/«pensando», no solo describe, de manera irónica al tratarse de un asno –e incluso metaparódica si se tiene en cuenta la lectura de Cervantes de la traducción romanceada de *El asno de Oro* de Apuleyo a cargo del arcediano hispalense Diego López de Cortegana (Escobar Borrego 2020)–, lo perceptible desde el exterior: «pensativo», sino también lo perceptible desde el interior psicológico: «pensando», empleando así, en suma, el concepto gracianiano en su sentido más agudo. Se remite al estudio de Julia D' Onofrio (2018) para profundizar en el deleite estético, la parodia y el autoconocimiento en las representaciones simbólicas del asno en los capítulos 24-28 del *Quijote* de 1615.

saturación de la ironía como se ha demostrado— en que se exponen causas nobles como fundamento de las condenas, y entre sus desarrollos y finales con que se descubren los verdaderos delitos en concreto, producen un *continuum* de ironía estructural. Este continuo, a su vez, adquiere uno de sus momentos más intensos con el galeote Ginés de Pasamonte, contra quien el propio don Quijote llega a proferir un impropio. Por último, la ironía lingüística, estructural y argumental de este capítulo alcanza su culminación con la dialéctica producida entre la presentación de don Quijote como un héroe adalid de la libertad y el apedreamiento tanto discursivo como real que reciben él y sus compañeros de aventuras.

Cervantes utiliza una estructura circular cuyos desenlaces de principio a fin del capítulo, así como de principio a fin de cada diálogo, son diametralmente opuestos. Esta estructura interna del capítulo proporciona dinamismo a la aventura, permite mantener la atención del lector y sobre todo divertirlo —más allá de las implicaciones interpretativas que supone la dialéctica que se presenta entre los diferentes tipos de justicia, libertad o poderes que en el capítulo se plantean a través de los personajes, sus acciones e incluso del narrador—⁴². Una vez explicados estos procedimientos lingüísticos, narrativos, estructurales y pragmáticos, no cabe sino considerar a Cervantes un maestro del suspense narrativo. Es más, un maestro del suspense irónico narrativo.

4. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo. 2012. *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- Armas, Frederick de. 1998. *Cervantes, Raphael, and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Astrana Marín, Luis. 1948-1958. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 7 vols.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1975. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Barnés Vázquez, Antonio. 2009. «Yo he leído en Virgilio»: la tradición clásica en el «Quijote». Vigo: Academia del Hispanismo.
- Barnés Vázquez, Antonio. 2010. «Traducción y tradición clásica en el Quijote». *Estudios Clásicos* 138: 49-72.
- Blanco, Mercedes. 2007. «El Quijote y el Guzmán: dos políticas para la ficción». *Criticón* 101: 127-149.
- Blasco Pascual, Francisco Javier. 2005. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Botello, Jesús. 2019. «Los descuidos cervantinos del Quijote: entre la ecdótica y la imitatio paródica de los clásicos». *Anales Cervantinos* 51: 33-49.

42. Para más información acerca de la relación entre diálogo y poder en la aventura de los galeotes, puede verse Martín (1991, 27-34).

- Bryce Echenique, Alfredo. 2010. *La suprema ironía cervantina*. Madrid: Editorial Complutense.
- Cabrera, Vicente. 1991. «La ironía cervantina en *La Galatea*». *Hispania* 74(1): 8-14.
- Canavaggio, Jean. 1979-1980. «Burlas y veras en la aventura de los galeotes. Nueva reflexión sobre un episodio del *Quijote*». *Anales Cervantinos* 18: 25-33.
- Canavaggio, Jean. 1998. «Vida y literatura de Cervantes en el *Quijote*». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, t. I, XLI-LXVI. Barcelona: Crítica.
- Canavaggio, Jean. 2000. *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Canavaggio, Jean. 2003. *Cervantes*. Madrid: Espasa.
- Canavaggio, Jean. 2018. «Don Quijote entre burlas y veras: la aventura de los galeotes». En *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*, coord. Begoña Lolo, 39-56. Madrid: Universidad Autónoma.
- Casalduero, Joaquín. 2006. *Sentido y forma del «Quijote» (1605-1615)*. Madrid: Visor.
- Castro, Américo. 1972. *El pensamiento de Cervantes*, ed. ampliada, Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Noguer.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1994. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1*, ed. John Allen. Madrid: Cátedra.
- Clarke, Howard W. 1981. *Homer's Readers: A Historical Introduction to the Iliad and the Odyssey*. Newark: University of Delaware Press.
- Close, Anthony J. 1973. «Don Quixote's love for Dulcinea: a study of Cervantes irony». *Bulletin of Hispanic Studies* 50(3): 237-255.
- Close, Anthony J. 1990. «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38(2): 493-511.
- Close, Anthony J. 1993. «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI». En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 89-104. Madrid: Anthropos.
- Close, Anthony J. 1996. «La comicidad innovadora del *Quijote*: del extremismo tradicional a la normalidad casera». *Edad de Oro* 15: 9-24.
- Close, Anthony J. 2004. «Psychology and function in the comic characters of Spanish Golden-Age Literature». *Bulletin of Spanish Studies* 81(4-5): 427-440.
- Close, Anthony J. 2005a. «Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura». En Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, LXXII-XCIV. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Close, Anthony J. 2005b. «La comicidad del primer *Quijote* y la aventura de los galeotes». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 8: 97-124.
- D'Onofrío, Julia. 2018. «De las orejas a la cola. Deleite, parodia y autoconocimiento en las representaciones simbólicas del asno y el mono en el *Quijote* (II, 24-28)». *Anales Cervantinos* 50: 105-135. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.004>
- Eisenberg, Daniel. 1987. «La biblioteca de Cervantes». En *Studia in Honorem prof. Martín de Riquer*, vol. 2, 271-328. Barcelona: Quaderns Crema.
- Eisenberg, Daniel. 1991. «¿Tenía Cervantes una biblioteca?». En *Estudios cervantinos*, trad. Elvira de Riquer, 11-36. Barcelona: Sirmio.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. 2020. «Metamorfosis y transformaciones para vidas de perros: Cervantes a la luz del imaginario de Apuleyo y Luciano». *Anales Cervantinos* 52: 227-253. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.009>
- Ganivet, Ángel. 1999. *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Berrio, Antonio. 2018. «Virtus». *El «Quijote» de 1615*. Madrid: Cátedra.

- García-Posada, Miguel. 1981. «El episodio quijotesco de los galeotes. Ambigüedad lingüística y significación». *Hispanic Review* 49(2): 197-208.
- González Maestro, Jesús. 2017. «Accidentes. Las formas de la materia cómica en el *Quijote*». En *El Materialismo Filosófico como Dialéctica de la Literatura*, III, 2921-2953. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Gracia, Jordi. 2016. *Miguel de Cervantes: la conquista de la ironía*. Barcelona: Taurus.
- Las siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*. 1807. Madrid: Imprenta Real, 3 t.; reed. facsímil: Madrid: Atlas, 1972.
- Lathrop, Thomas. 1984. «Por qué Cervantes no incluyó el robo del rucio». *Anales Cervantinos* 22: 207-212.
- Lathrop, Thomas. 1992. «Las contradicciones del *Quijote* explicadas». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova, vol. I, 635-639. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1966. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Góngora, *Quevedo*, *Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- López Pérez, Juan Antonio. 2008. «Datos sobre la tradición clásica en el *Quijote*». En *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, 491-507. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Lozano Renieblas, Isabel y Fernando Romo Feito. 2018. *Sales cervantinas. Cervantes y lo jocoserio*. México: Ficticia Editorial.
- Martín, Francisco José. 1991. «Diálogo y poder en la liberación de los galeotes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 11(2): 27-34.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2010. «Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas. Universidad de Valladolid. Colección "Literatura. Fastiginia", n.º 3.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2014. *Las dos segundas partes del Quijote*. Valladolid: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid.
- Martínez Mata, Emilio. 2008. *Cervantes comenta el «Quijote»*. Madrid: Cátedra.
- Molho, Maurice. 1989. «¿Olvidos, incoherencias? o ¿descuidos calculados? (para una lectura literal de *Don Quijote*)». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 653-660. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Pasamonte, Jerónimo de. 2017. *Vida y trabajos*, eds. José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición revisada y corregida (primera edición: 2015).
- Pineda, Juan de. 1589. *Primera (-Segunda) parte de los Treyn ta y cinco Dialogos familiares de la Agricultura christiana*. Salamanca: Pedro de Adurça, y Diego Lopez.
- Pujante, David. 2003. *Manual de Retórica*. Madrid: Castalia.
- Ramos Pascua, José Antonio. 2018. *Introducción a la Teoría del Derecho*. Salamanca: Ratio Legis.
- Redondo, Agustín. 1989. «De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote*. Algunos rasgos de la parodia cervantina». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova Andreu, 679-690. Barcelona: PPU.
- Rey Hazas, Antonio. 2005. *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid: Eneida.
- Rico, Francisco. 2005. *El Texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Ríos, Vicente de los. 1834. *Análisis del «Quijote»*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs.

- Riquer, Martín de. 1989. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio.
- Salinas, Pedro. 1956. *Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar del Mío Cid» a García Lorca*. Madrid: Aguilar.
- Sánchez, Alberto. 1983. «Arquitectura y teoría narrativa en el *Quijote* de 1605». *Edad de Oro* 2: 179-200.
- Scodel, Ruth. 1998. «The Removal of the Arms, the Recognition with Laertes, and Narrative Tension in the *Odyssey*». *Classical Philology* 93(1): 1-17.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1984. *El «Quijote» como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- Unamuno, Miguel de. 1988. *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro. Madrid: Cátedra.
- Urbina, Eduardo. 1993. «La ironía temática en el *Quijote*: una aproximación». En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 243-250. Madrid: Anthropos.
- Wolford, Chester L. 1986. «*Don Quixote* and the Epic of Subversion». En *Cervantes and the Pastoral*, eds. José Julián Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez, 197-211. Cleveland: Cleveland State University.

Recibido: 18 de octubre de 2020

Aceptado: 11 de mayo de 2021