

EL QUIJOTE

ÍNDICE

1.	Definición de novela moderna	1
2.	Características literarias del <i>Quijote</i>	2
2.1.	Parodia y reescritura de la tradición	2
2.2.	Fragmentación y estructura no lineal.....	3
2.3.	Multiplicidad de voces y narradores.....	4
2.4.	Mezcla de géneros y polifonía textual.....	5
2.5.	Metaficción y conciencia literaria.....	6
2.6.	Historia y ficción: construcción del relato	6
3.	¿Cuál es la finalidad de la obra?	7
4.	Webgrafía.....	7

1. Definición de novela moderna

Hasta comienzos del siglo XVII, la narrativa europea no concebía la novela como un espacio de experimentación consciente. Los relatos predominantes —libros de caballerías, novelas pastoriles, bizantinas o picarescas— seguían modelos relativamente estables: eran lineales, cerrados, moralmente orientados y no cuestionaban su propia condición de ficción. Contaban historias; no reflexionaban sobre cómo se construían. Con el *Quijote* (1605–1615), Cervantes introduce una transformación decisiva. Por primera vez, una obra narrativa no solo relata aventuras, sino que convierte la propia ficción en objeto de reflexión. La obra se presenta como manuscrito hallado, multiplica las voces narrativas, inserta relatos intercalados, parodia géneros anteriores, problematiza la relación entre verdad e invención y convierte al lector en partícipe activo del sentido.

Por eso se considera el *Quijote* la primera novela moderna: porque inaugura una forma de narrar consciente de sí misma, abierta, ambigua y crítica con la tradición. No ofrece un mundo cerrado y coherente, sino un espacio donde realidad y literatura se confunden, donde los personajes evolucionan y donde el relato se muestra como construcción. En este

sentido, el *Quijote* no solo pertenece a su tiempo: anticipa muchas de las estrategias narrativas que siglos después desarrollará la novela contemporánea.

2. Características literarias del *Quijote*

2.1. Parodia y reescritura de la tradición

El *Quijote* no inventa un mundo nuevo desde cero, sino que reescribe y parodia la tradición literaria anterior, especialmente los libros de caballerías. Cervantes toma los modelos conocidos por sus lectores y los imita exagerándolos o deformándolos para provocar un efecto irónico.

En esta novela hay una **reescritura paródica de la tradición literaria, mezclada con la ironía intertextual¹ y *double coding*** (esto es, remisión al *connaisseur*² y al lector común de forma simultánea). Esta la podemos encontrar sobre todo en los sonetos burlescos del prólogo a la *Primera parte* en mofa de la tradición, por una parte y en la parodia hacia los libros de caballería: de Orlando a Don Quijote y el motivo del 'manuscrito hallado', préstamo de la novela de caballerías.

Hipertextualidad³, transformaciones por parodia o imitaciones por *pastiche*⁴: *pastiche* del lenguaje pastoril, de la jerga soldadesca, de la retórica cancioneril de Feliciano de Silva, del código petrarquista, de la jerga académica en el *Discurso de las Armas y las Letras*, I, XXXVIII, del romance satírico, de la oralidad campesina o del travestismo verbal de Alonso Quijano vuelto caballero imitando a Amadís en el registro: «Non fuyades, cobardes y viles criaturas...», I, VIII.

Transtextualidad⁵ e intertextualidad, la cita y el guiño libresco: libros reales en el escrutinio de I, VI y libros inventados en la imprenta barcelonesa, II, LXII; Ariosto o romances del cerco de Granada reescritos en los poemas intercalados; el romance de Góngora «Marinero soy de amor / y en su piélago profundo...», abriendo I, XLIII; los dos primeros endecasílabos del soneto X de Garcilaso, «Oh dulces prendas, por mi mal halladas...», en II, XVIII; el motivo del destierro a las islas de los Lagartos, espigado del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada; la fórmula 'adorada enemiga' de la *Diana* de

¹ La intertextualidad es la relación, diálogo o influencia mutua que un texto (literario, artístico, oral) establece con otros textos anteriores o contemporáneos.

² Experto en arte.

³ La hipertextualidad es la capacidad de organizar información digital en nodos conectados por hipervínculos, permitiendo una lectura no lineal y multimedia.

⁴ Un *pastiche* es una obra artística, literaria o musical que imita el estilo, temáticas o elementos característicos de otros autores o géneros, combinándolos para crear una obra aparentemente nueva

⁵ La transtextualidad, concepto definido por [Gérard Genette](#) en 1982, se refiere a la "trascendencia textual del texto", abarcando todas las relaciones, manifiestas o secretas, que un texto establece con otros

Montemayor; Pasamonte imitando al *Lazarillo*, I, XXII, o las alusiones a Merlín en el episodio de la cueva de Montesinos, II, XXIII.

2.2. Fragmentación y estructura no lineal

En el *Quijote* la narración no avanza de forma lineal ni compacta, como ocurría en muchos relatos anteriores, sino que se interrumpe constantemente con digresiones, historias intercaladas, poemas y comentarios del propio narrador. La aventura principal se detiene para dar paso a relatos autónomos —como la historia del cautivo o la del Curioso impertinente— que parecen separarse del hilo central y, sin embargo, forman parte del mismo tejido narrativo. El resultado es una estructura abierta, dinámica, a veces caótica, donde la novela crece por acumulación y contraste más que por desarrollo recto y ordenado. Es por ello que encontramos:

No linealidad, fragmentación (digresiones⁶, anécdotas, interpolaciones de relatos⁷ en la historia principal) y construcción entrópica o contrapuntística del relato: relatos intercalados de la *Historia del cautivo*, I, XXXVIII y ss., inserción de poemas y de comentarios metatextuales del autor o de un narrador en segundo grado. Cervantes jamás vio el libro ante sí como una composición perfecta, aislada, completamente separada de la materia caótica de la que había salido. No sólo no previó nunca las cosas, sino que tampoco volvió nunca la vista atrás (Vladimir Nabokov, *Curso sobre "El Quijote"*, pág. 60).

Improvisación: escritura libérrima sin *cahier de notes*. Saltos, elipsis, incoherencias internas, reiteraciones, alteraciones del *work in progress* en función de las circunstancias externas a la propia obra y de la situación del mercado (la salida a la venta del *Quijote* apócrifo de Avellaneda alterando la redacción de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, por ejemplo).

Metatextualidad, aporía⁸, glosas autorales y escritura en segundo grado. El texto concebido como palimpsesto: comentarios del narrador acerca de los comentarios de Cide acerca de la historia de *Don Quijote*, la escritura del *Quijote* convertida en parte de la fábula del *Quijote*, II, XLIII; Cervantes justificando su narración no lineal y de semántica anisotrópica, trufada de interpolaciones, al «siempre atento al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas en vez de muchas» y que el blayo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de ese inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia»,

⁶ Acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal.

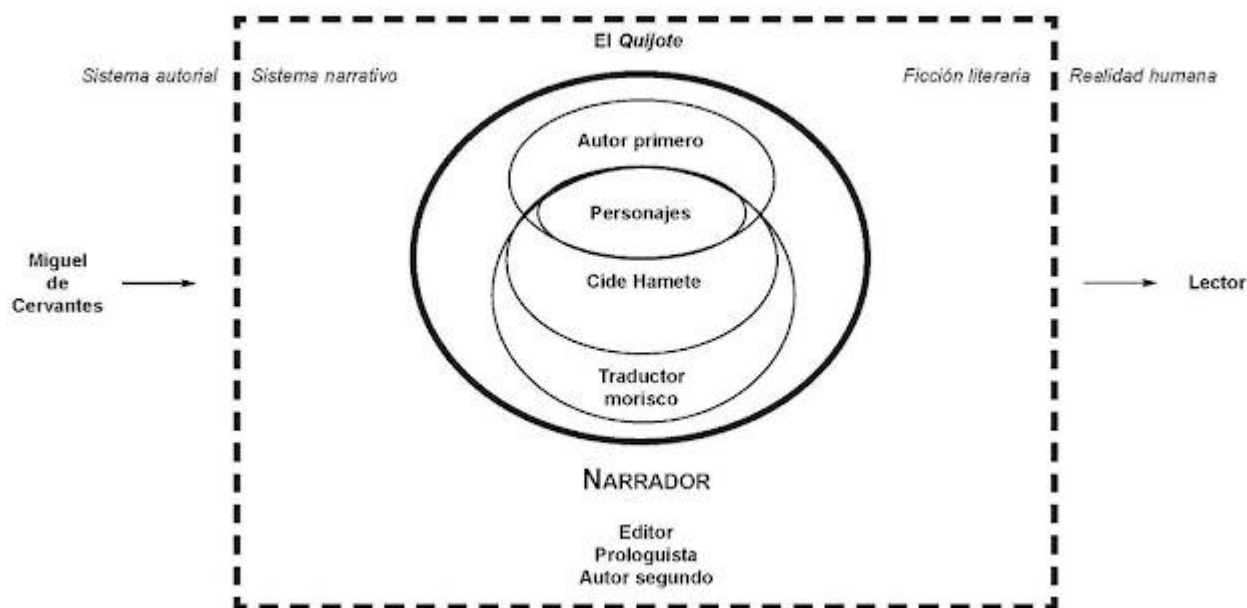
⁷ Las interpolaciones de relato (o relatos interpolados/intercalados) son una técnica narrativa que consiste en insertar una historia secundaria, más corta, dentro de la trama principal de una obra.

⁸ Una aporía es un término filosófico que define un enunciado, paradoja o problema lógico de difícil o imposible solución, representando un "callejón sin salida" racional.

II, XLIII, exculpándose de la autocrítica que Cervantes pone en boca del bachiller Sansón Carrasco en II, III.

2.3. Multiplicidad de voces y narradores

En el *Quijote*, Cervantes construye un complejo juego de espejismos narrativos que impide al lector saber con certeza de dónde procede realmente la historia. La información pasa por distintos narradores, supuestas fuentes y traductores, de modo que la autoría queda constantemente desplazada (**concepción de narradores ambiguos y desconcertantes**). Este sistema de mediaciones crea una distancia entre el relato y su origen, introduce dudas sobre la veracidad de lo contado y convierte la narración en un artificio consciente, donde la realidad y la ficción se reflejan mutuamente sin llegar a fijarse en un punto definitivo.



Esquema de Jesús G. Maestro.

En la **primera parte** de *El Quijote* hay, por tanto, **cuatro narradores principales**:

Autor 1.º: el narrador anónimo de los capítulos I a VIII. No se presenta al lector.

Autor 2.º: un cronista árabe, Cide Hamete Benengeli. No hace más de diez años se investigó el porqué de este nombre árabe: **Cide** procede del árabe *sayyid* y significa “señor”, un tratamiento honorífico. **Hamete** puede relacionarse con *Ahmad* o *Hamid*, nombres que significan “alabado” o “agradecido”, y que comparten raíz con uno de los nombres del profeta Mahoma. En cuanto a **Benengeli**, si se acepta la hipótesis del arabista Codera, podría proceder de *Ibn al-ayyil*, es decir, “hijo del ciervo”. Como *Cervantes* deriva etimológicamente de “ciervo”, el nombre completo sería un juego de palabras que equivaldría, literalmente, a “Miguel de Cervantes”, pero en versión arabizada.

Autor 3.º: el morisco aljamiado que traduce el texto de Cide Hamete Benengeli.

Autor 4.º: el supuesto autor, que sí se presenta en primera persona, que es el que compra el manuscrito en árabe en el Alcaná de Toledo, busca a un traductor al que paga para traducirlo, y el texto resulta ser la siguiente parte de *El Quijote*. La primera parte es conocida por este nuevo narrador, que la ha leído, y no la ha escrito él, por tanto es otro narrador, que será la voz narrativa del propio Cervantes.

El motivo por el que Cervantes “firma” la **segunda parte** (los mismos narradores menos el Autor 1º) es la inexcusable cita con la realidad debido al ataque del Quijote de Avellaneda, mandado hacer por la Inquisición, donde se degradan cruelmente a don Quijote y a Sancho y por tanto al propio Cervantes. Esto nos lleva a señalar los siguientes rasgos:

Perspectivismo e impostura en el manejo de las instancias narrativas: autor implícito representado, narrador heterodiegético, narrador en los relatos enmarcados, el narrador heterodiegético o narrador intrusión del autor, etc. (la autoconsciencia del narrador de la historia de Marcela y Grisóstomo, I, XII y ss., segundo autor, autodiegesis⁹ de Cardenio en su historia intercalada, I, XXIII y sucesión de intermediaciones narrativas que anulan el ilusionismo ficcional: «Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito...», II, XLIII).

2.4. Mezcla de géneros y polifonía textual¹⁰

En el *Quijote* no encontramos un único modelo narrativo, sino una auténtica mezcla de géneros que conviven dentro de la misma obra. Cervantes integra en la novela episodios que responden a tradiciones distintas: la historia del cautivo adopta rasgos de la novela bizantina; el episodio de Marcela y Grisóstomo recuerda a la novela pastoril; la aventura de los galeotes y la figura de Ginés de Pasamonte se acercan al mundo picaresco. La obra no se ajusta, por tanto, a un molde único, sino que funciona como un espacio donde distintos registros literarios se cruzan y dialogan. Por eso, podemos hablar del siguiente rasgo:

Anisotropía semántica¹¹ y transgenericidad¹²: novela bizantina-historia del cautivo, I, LXXX; novela pastoril-historia de Marcela y Grisóstomo, I, XII; novela picaresca-historia de los galeotes y Ginés de Pasamonte, I, XXII; o la propia defensa de un artefacto narrativo poligénico como la que Cervantes escribe en I, XLVII: «porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encerraran en sí las dulcísimas ciencias de la poesía y la oratoria», etc.

⁹ La autodiegesis (o narración autodiegética) es un término narratológico utilizado para describir una situación narrativa en la que el narrador es también el protagonista de su propia historia.

¹⁰ La polifonía textual es la coexistencia de múltiples voces, perspectivas e ideologías independientes dentro de un mismo texto, superando la visión de un único narrador o autor.

¹¹ Mecanismo narrativo y lingüístico en el que un mismo significante (la palabra escrita o hablada) adquiere significados diferentes o divergentes según el contexto, el personaje que la utiliza o el punto de vista desde el que se narra.

¹² La transgenericidad es un concepto teórico que describe cómo ciertos rasgos literarios se desplazan y entrelazan entre diferentes géneros, rompiendo sus fronteras tradicionales.

2.5. Metaficción¹³ y conciencia literaria

El *Quijote* no solo cuenta una historia, sino que reflexiona constantemente sobre su propia condición de libro. Esta dimensión metaficcional se manifiesta también en los paratextos, es decir, en aquellos elementos que rodean al relato principal. Por ello hablamos de:

Mecanismos de complicidad texto-paratexto. Composición estratégica e irónica de los paratextos (dedicatorias preliminares, alusiones a Avellaneda, publicidad editorial de su *Persiles* y de la segunda parte; negación de su condición de autor en el prólogo a la primera parte; autoburla metatextual de los epígrafes capitulares («Donde se cuentan mil zarandajas tan pertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta historia», II, XXIII).

Hacia la tematización del lector: el narrador transcribe el texto de Cide Hamete exhortando al lector participe a juzgar sus personajes y la autenticidad de su relato rompiendo la ilusión contraria en el pacto narrativo, II, XXIII: «Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te recibiere...». Cervantes intuye que los tópicos del apóstrofe al lector que la tradición pone en sus manos pueden dar más de sí en la configuración de una ficción encaminada hacia la metatextualidad.

Literatura y vida. Fenómenos de metalepsis¹⁴: En la *Segunda parte cervantina versus Segunda parte apócrifa*; el personaje Quijote discute su aparición en el *Quijote* de Avellaneda; Quijote ante la corrección de la *Segunda parte apócrifa* de Avellaneda, en la imprenta de Barcelona, II, LXII; Sansón Carrasco, desde las páginas del *Quijote*, augurándole al *Quijote* un éxito editorial internacional, II, III.

2.6. Historia y ficción: construcción del relato

En el *Quijote*, la frontera entre historia y ficción se vuelve inestable. Cervantes presenta el relato como si fuera una crónica verdadera, basada en documentos y testimonios, pero al mismo tiempo deja claro que estamos ante una construcción literaria. Desde el momento en que la historia se atribuye a un cronista árabe y se insiste en la fidelidad de la traducción, el texto adopta la apariencia de relato histórico; sin embargo, esa supuesta objetividad se ve continuamente cuestionada por dudas, comentarios y contradicciones.

Simbiosis historia (verdadera)-relato (imaginario) y la importancia que alcanza para el lector contemporáneo a la luz de la teoría de Hayden White de la historia como relato,

¹³ La metaficción es una técnica narrativa autorreferencial donde una obra literaria o artística reflexiona conscientemente sobre su propia naturaleza ficcional, mostrando sus mecanismos de creación

¹⁴ La [metalepsis](#) es una figura retórica y un tropo narrativo que rompe las fronteras entre diferentes niveles de realidad, como cuando un narrador o lector irrumpe en el mundo de los personajes, o un personaje cruza a la realidad del autor. Implica una trasgresión ontológica, a menudo metonímica, que desestabiliza la relación ficción-realidad.

que no como discurso, a vueltas con la construcción de la narración de la historia y la imaginación narrativa. El relato presentado como *historia* (arranque de I, IX, o II, III) y como *fabulación* (I, XXII).

3. ¿Cuál es la finalidad de la obra?

De antemano huelga que decir que es imposible responder a esta cuestión con plenitud, y menos en tan solo unas líneas. Más allá de la parodia de los libros de caballerías, la finalidad profunda del *Quijote* es humanista. Cervantes muestra al ser humano en toda su complejidad: es capaz de la peor violencia, del peor egoísmo y de la peor burla —los continuos golpes, engaños y humillaciones que sufre don Quijote así lo evidencian—, pero también capaz de compasión, lealtad y esperanza. Cervantes no construye un héroe invencible, sino un hombre vulnerable que persevera en su ideal a pesar del fracaso. Incluso cuando la realidad desmiente sus sueños, la novela no concluye con cinismo, sino con una mirada comprensiva hacia la dignidad del individuo. Como señaló Américo Castro, Cervantes inaugura una visión moderna del hombre basada en la conciencia de su libertad y su conflicto interior; y, en palabras de Francisco Ayala, el *Quijote* no destruye los ideales, sino que los somete a la prueba de la realidad. La obra, por tanto, no se limita a ridiculizar una locura literaria: propone una reflexión sobre la condición humana, sobre la tensión entre sueño y mundo, y sobre la necesidad de preservar una ética personal incluso en un entorno adverso.

4. Webgrafía

Biografía de Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/artes/menc/facetas.htm>

Cronología de la vida de Cervantes: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel de cervantes/autor cronologia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel+de+cervantes/autor+cronologia/)

Sobre los narradores del *Quijote*: <https://elcandildelfilosofo.blogspot.com/2017/03/el-narrador-en-el-quijote.html>