



Fundación Educacional San Leonardo Murialdo
Liceo Leonardo Murialdo
Lenguaje y Comunicación
Prof. Laura Andrade R. – Helia Rojas A.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DEL QUIJOTE

Nombre: _____ Curso: _____

I. CONTEXTO HISTÓRICO: AUTOR Y ÉPOCA

Biografía de Miguel de Cervantes y Saavedra

Nació en 1547 en la ciudad universitaria de Alcalá de Henares de un padre cirujano, cuya vida no fue acomodada. Estudió con el humanista Juan López de Hoyos, en el «Estudio de Madrid». Tras una riña cuyos detalles no conocemos, fue desterrado y se marchó a Italia, donde sirvió a un cardenal. Sin volver a España, entró en la marina, y participó en la batalla de Lepanto, en la cual fue herido y una mano destrozada. Fue preso por corsarios musulmanes, y se quedó en el «baño» o prisión de Argel. (La palabra «baño» en este contexto no tiene nada que ver con agua o limpieza; es transcripción de una palabra turca que quiere decir «prisión».) Tuvo que esperar cinco años hasta que se reunieran los fondos para pagar su rescate. De vuelta a España, tuvo una amante, una hija natural, publicó su primer libro, *La Galatea*, y se casó. Su matrimonio fue estéril.

Por unos años sirvió como comisario de la Armada y recaudador de impuestos; por estos trabajos pasó mucho tiempo en Andalucía, de donde eran sus ascendientes. Quedó encarcelado tras la quiebra de un banco sevillano adonde había depositado fondos de la corona. De allí hay años vacíos; sólo hay suposiciones sobre sus actividades hacia 1600. En 1604 le encontramos en la corte, Valladolid. Conoce éxito con la primera parte de *Don Quijote*. Vuelve a Madrid, y consigue el apoyo financiero de un mecenas, el Conde de Lemos. Dentro de pocos años publica el resto de sus obras: las *Novelas ejemplares*, *Ocho comedias y ocho entremeses*, *Viaje del Parnaso*, la segunda parte de *Don Quijote*. Se muere en 1616 casi con la pluma en la mano, corriendo para acabar *Persiles y Sigismunda*, publicado póstumamente.

Contexto político social

La España de Cervantes era una sociedad en transición. La unión de las coronas de Aragón y Castilla consiguió, a través del matrimonio de Fernando e Isabel, crear las bases para la unificación española y la creación de una monarquía absolutista. La caída de Granada, el último reino musulmán de España, fue el acto final de la Reconquista que había durado siglos. A esto siguió rápidamente el descubrimiento de América y el ascenso de España como una potencia económica y militar dominante en Europa.

En la época en la que nació Cervantes Madrid sólo tenía 4.000 habitantes, aunque era comparable en tamaño a Toledo, Segovia o Valladolid. El crecimiento de Madrid fue el resultado de los fueros o derechos concedidos a la naciente burguesía española de los reinos de Castilla y León en el período medieval. En el siglo XIV, Fernando VI trasladó allí la corte para aprovechar la caza, el clima y el agua pura. También dio a la monarquía una base independiente, libre del control de la nobleza provincial.

Bajo Felipe II, el vasto aparato burocrático del estado absolutista se completó y perfeccionó. Madrid se transformó y pasó de ser una villa provinciana a una ciudad de 100.000 habitantes, llena de iglesias, catedrales, palacios y embajadas. Para construir la ciudad, se cortaron todos los bosques. La zona que había sido conocida por su aire y agua pura se convirtió en un agujero pestilente. Las calles de Madrid eran oscuras, estrechas y llenas de basura putrefacta, con cerdos merodeando alrededor de la suciedad. La división arbitraria de las casas, los palacios de mal gusto, las calles llenas de basura y los cadáveres de animales, los barrios empobrecidos con su atmósfera morisca, las casuchas de los pobres arremolinadas alrededor de las casas de los ricos. En todas partes estaba el hedor de la basura podrida y peor, fermentando en las calles donde se abandonaba convenientemente bajo la cobertura de la oscuridad. La corte de Madrid no era mucho mejor, según todas las crónicas, era conocida como la más sucia de toda Europa. Algunos embajadores extranjeros la comparaban con una aldea del interior de África.

Era un caldero hirviendo de cambio social donde las viejas clases se descomponían más rápidamente de lo que podían ser sustituidas por las nuevas. La decadencia del feudalismo, junto con el descubrimiento de América tuvo un efecto devastador en la agricultura española. En lugar de un campesinado productivo ganándose el pan con el sudor de su frente, nos enfrentamos a un ejército de mendigos y parásitos, aristócratas arruinados y ladrones, sirvientes monárquicos y borrachos, todos luchando por vivir sin trabajar.

La podredumbre empezaba por arriba. En medio de toda esta pobreza y suciedad, ruido y miseria, la corte española era considerada como la más brillante de Europa. Era un espectáculo sin final de bailes, mascaradas y música. Los monárquicos españoles vivían espléndidamente, a crédito. Raramente pagaban a sus proveedores. Una cosa tan vulgar como el dinero apenas merecía consideración para la aristocracia.

La nobleza parasitaria vivía en condiciones de tan célebre extravagancia que se hizo necesario aprobar leyes contra el lujo excesivo en el vestir, los muebles e incluso en las sillas de montar. Las autoridades incluso tuvieron que organizar la quema pública de zapatillas decoradas, ligas de damas y ropas adornadas. Algunos duques iban acompañados de 100 lacayos vestidos de seda. Incluso los oficiales del ejército aparecían en público vestidos con ricos jubones y chaquetas decoradas con cintas, joyas y plumas.

La corrupción era la norma, los funcionarios honestos eran la excepción. La Iglesia y el Estado estaban llenos de un auténtico ejército de parásitos y adláteres, todos luchando por conseguir fortuna del bolso público. Muchos funcionarios vivían una existencia precaria y estaban dispuestos a vender a su abuela por unos pocos reales. La venta de cargos era la norma. Los ministros particularmente corruptos eran satirizados en versos insidiosos, pero lo normal era que no se prestara demasiada atención a un fenómeno que era tan común que llegaba a ser considerado normal.

La Armada Invencible

Felipe II heredó un fabuloso y rico imperio pero que no estaba basado en cimientos sanos. El ayudaría a socavarlo aún más con aventuras y guerras exteriores. El Escorial fue un monumento a su régimen burocrático desalmado. Aquí el espíritu del burocratismo intolerante estaba mezclado con el fanatismo religioso: en parte palacio, en parte monasterio, en parte mausoleo, ese era el centro administrativo del vasto imperio. Detrás de los elevados muros de El Escorial, Felipe II satisfacía sus fantasías imperiales, construyendo, reparando y reconstruyendo constantemente sus palacios reales, utilizando mármol y otros materiales costosos.

La nobleza se daba prisa para imitar el ejemplo de su monarca, construyendo sus propios palacios. La explosión de la construcción pronto diezmó los ricos bosques que habían cubierto la sierra de Madrid desde tiempos inmemoriales. Estos grandiosos planes al final llevaron a la bancarrota. Esa es la ironía central, en la cumbre de su poder y riqueza, España se dirigía de cabeza al declive y al empobrecimiento.

A principios del siglo XVI el capitalismo se había ya desarrollado tanto en España como en Inglaterra. Sin embargo, paradójicamente, el descubrimiento de América y su saqueo por parte de España sirvió para asfixiar al capitalismo español en su nacimiento. La afluencia de oro y plata de las minas esclavas del nuevo mundo minaron el desarrollo de la agricultura, el comercio, la manufactura y la industria española. Atizó el fuego de la inflación y en lugar de prosperidad creó miseria.

El poder ascendente del capitalismo inglés necesariamente chocó con el poder del imperio español. La corona inglesa, al principio con la piratería y después más abiertamente, desafió la supremacía española en los mares. Poco a poco, los ingleses y los holandeses comenzaron a poner pies firmes en el Caribe, sentando las bases para nuevos imperios coloniales. El conflicto entre España e Inglaterra llegó a su punto culminante cuando los ingleses enviaron ayuda militar a los rebeldes protestantes holandeses que se habían rebelado contra el dominio español. Esto inevitablemente llevó a la guerra.

El poder de España recibió un duro golpe y su orgullo una dura sacudida cuando en el verano de 1588 la Armada Invencible fue derrotada mediante una combinación letal de barcos de guerra ingleses y borrascoso tiempo atmosférico. De la noche a la mañana España se encontró humillada por el emergente poder de Inglaterra. Esta derrota tuvo un carácter simbólico, el viejo mundo del catolicismo feudal estaba siendo rápidamente sustituido por el ascendente poder del protestantismo capitalista en el norte de Europa.

Los últimos años de Felipe II fueron años de severo declive físico, amargura y ansiedad. Las guerras sangrientas en Flandes parecían no tener final a la vista. Murió en 1598, diez años después de la derrota de la Armada y con él murió la época en la que España era la dueña de los destinos del mundo. Su hijo Felipe III fue un bufón inútil, más interesado en los placeres de la caza (ya fuera de jabalís salvajes o de bonitas actrices) que en los asuntos de Estado. Poco después de la muerte de su padre, se aproximó uno de sus secretarios y le hizo la siguiente pregunta: “¿Qué debemos hacer con la correspondencia, Señor?” y él respondió: “*Ponedla en manos del Duque de Lerma*”.

De este modo, el monarca absoluto se convertía en el monarca ausente. Todo el poder real estaba en manos de su ayuda de cámara, el Duque de Lerma. La decadencia interna de España se aceleró aún más por la incompetencia y degeneración de su casa real. Pero las verdaderas causas del declive estaban en otras partes. Los gobernantes reales de España eran caracteres adecuados para esta tragicomedia de decadencia senil, nepotismo y corrupción.

España, que fue la primera nación unificada de Europa, y con un destacado poder económico y militar, fue derrotada por aquellas naciones -comenzando por Inglaterra y Holanda- que habían entrado más decididamente en el camino capitalista y donde la burguesía estaba luchando para conseguir el poder político.

Las inmensas riquezas arrancadas del alma de un continente entero, fueron dilapidadas rápidamente por la corte y su ejército servil de zánganos aristócratas. Más allá de los muros de la corte había un mar turbulento de miseria, empobrecimiento y desesperación, que periódicamente estallaba en revueltas y disturbios violentos.

CARACTERÍSTICAS DE ESPAÑA A PRINCIPIO DEL S. XVII

A principios del Siglo 17 España tenía alrededor de seis millones de habitantes. De éstos, unos 4.8 millones –80% del total- vivían en los reinos de Castilla, en cuyas 18 provincias, según recuento oficial de 1617, existían 15 mil 770 núcleos habitados entre “ciudades, villas y lugares, ventas, caseríos y cortijos”. La población de la España del Quijote estaba pues en Castilla, la que a su vez estaba muy dispersa y era básicamente rural.

Por esos años, hacia 1620, la ciudad con mayor población de la Península era Madrid con 150 mil habitantes. Sin embargo, ésta había registrado un acelerado crecimiento demográfico a partir de que seis décadas atrás, en 1561, Felipe II la designó como sede de la corte cuando contaba con 30 mil almas; pero en 1601, cuando Felipe III decidió mudar la corte a Valladolid, Madrid tenía ya 65 mil pobladores. Cinco años después, en 1606, la corte regresó a Madrid, y ésta casi triplicó su población al llegar en 1620, como ya se dijo, a 150 mil habitantes. En contraste, ciudades otrora populosas como Sevilla y Valladolid retrocedieron de manera notable en este renglón. Barcelona andaba apenas en 30 mil habitantes hacia 1600.

Al margen, no deja de resultar interesante que al efectuarse en 1617 el estudio demográfico de España arriba mencionado, se consideraron como núcleos poblados los “lugares” y las “ventas”. Por aquello de que Alonso Quijano vivía en “un lugar de La Mancha” de cuyo nombre no se quiso acordar Cervantes, ha de entenderse que se trataba de un núcleo poblado de menor categoría a una villa, pero superior a un simple “caserío”. Y por lo que hace a las “ventas”, hospederías que se encontraban en los caminos de España, éstas fueron escenario de algunos de los capítulos más importantes de la inmortal fábula cervantina.

Cuando se empezó a escribir El Quijote era monarca de España Felipe II, de la casa de los Habsburgo, fallecido en 1598. Inició su reinado en 1556, que duró 42 años. Y cuando el libro se publicó, tanto en su I como en su II Parte, el rey era ya su hijo Felipe

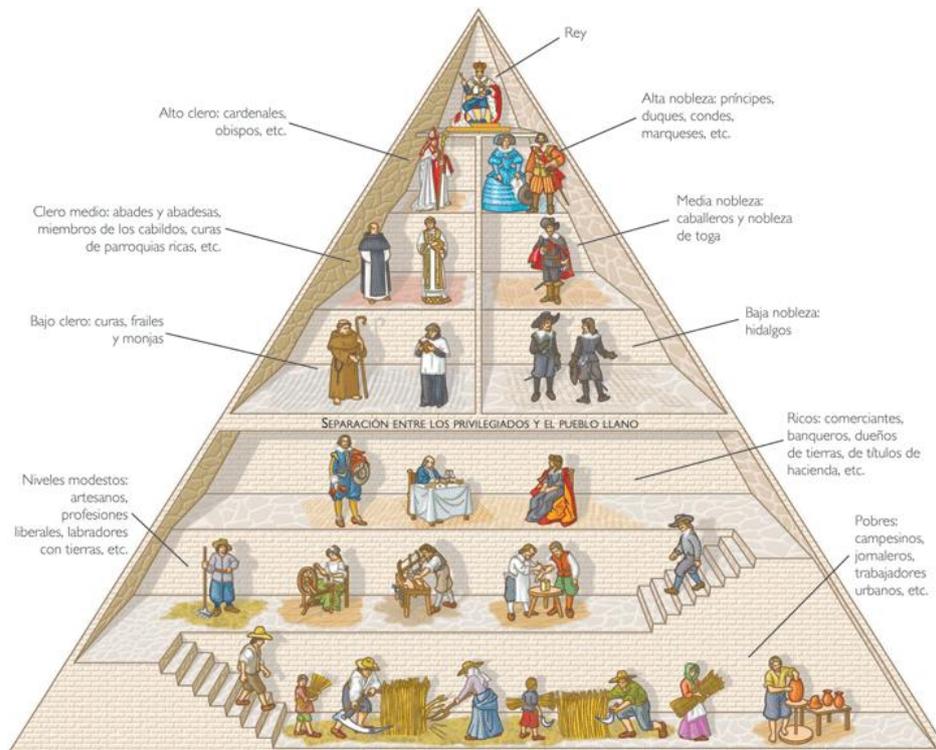
III, muerto en 1621. El primero de los mencionados llevó a cabo en 1580 la unión de Portugal a la monarquía española, que de esta manera se constituyó y así fue vista, como una potencia grande y fuerte.

Aunque en general Felipe II mantuvo a la Península en paz y políticamente estable, no dejó sin embargo de tener problemas. Como el de la rebelión morisca de Granada, que aunque bajo control, causó perturbaciones temporales entre 1568 y 1571, así como las alteraciones al orden registradas en Aragón en el año 1591. Los moriscos (moros, de origen árabe, que habían adoptado la fe católica) terminaron por ser expulsados de España entre 1609 y 1614, por los años en que Cervantes elaboraba la II Parte de su gran obra.

Esa dramática realidad vivida por 300 mil moriscos quedó reflejada en varios pasajes al final de la novela. Especialmente emotiva es la conversación que Sancho sostiene en el capítulo 54 con su antiguo vecino y “tendero de su lugar” (es decir, de su pueblo, que tenía la categoría de “lugar”) el morisco Ricote, quien con enorme desconsuelo le dice: “Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural...No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido; y es... grande (el deseo) que casi todos tenemos de volver a España”. Infortunadamente la presencia de esa comunidad morisca, siempre al margen de la sociedad hispana, fue vista con recelo ante su posible sublevación que se hiciera coincidir con un ataque de la flota turca. Riesgo que pareció más cuando la rebelión de Granada, casi 40 años antes de cuando se decretó su expulsión.

La sociedad del Quijote

La sociedad del siglo XVII seguía siendo una sociedad piramidal. En lo alto de la pirámide estaba el rey. En la zona más baja, el estado llano, grupo al que pertenecía la mayor parte de la población.



Las clases sociales privilegiadas

a) El rey

Todo el orden social se cimentaba en la creencia de que el rey lo era por la gracia de Dios. En torno a él giraba toda la sociedad. Por ello, cuanto más cerca del rey estaba una persona más principal se la consideraba.

b) Los Grandes de España

Eran un grupo reducido formado por los duques y algunas familias del más alto rango. Gozaban de privilegios en el trato con el rey, poseían extensos territorios y controlaban el poder político. En sus tierras ejercían el poder civil (promulgar edictos y nombrar alcaldes y funcionarios, vigilar caminos y calles...) y recibían rentas de sus habitantes.

c) Los nobles con título

Era un grupo muy próximo, por su grandeza, al poder de los Grandes. Normalmente, también poseían señoríos. La compra de títulos era una práctica habitual, sobre todo desde que la monarquía empezó a tener problemas monetarios. De la nobleza titulada salían los obispos y arzobispos, quienes eran designados por el rey.

d) Los caballeros con señorío

Los caballeros ricos propietarios de un señorío eran los que más fácilmente pasaban a tener título, porque dentro de la nobleza, la jerarquía se establecía según el grado de riqueza. La continuidad del señorío se garantizaba con la Ley de Mayorazgo, que reservaba toda la herencia para el primogénito varón y condenaba al resto a buscar fortuna en la Iglesia, en oficios palatinos y cargos públicos, o en el ejército.

e) Los caballeros ricos

Los caballeros eran hidalgos que, gracias a su riqueza, habían logrado elevarse socialmente. Sus posesiones, trabajadas por jornaleros o arrendadas a campesinos, no constituían un señorío, por lo que se beneficiaban solo de los arrendamientos o de la venta de productos agropecuarios.

f) Los hidalgos y escuderos

Los hidalgos constituían el estamento más bajo de la escala nobiliaria. No poseían títulos, pero, en cambio, conservaban algunos privilegios nobiliarios, como la exención de impuestos. El capital que más celosamente guardaban era su certificado de hidalguía, que indicaba que provenían de un linaje limpio.

El estado llano

Frente a la nobleza y el clero, que eran las clases privilegiadas que disfrutaban de diversas prerrogativas sociales, se encontraba lo que se conocía como “estado general” o “estado llano”. Este estado estaba compuesto por los “pecheros”, es decir, los que “apestaban” o pagaban “pechos” (impuestos directos, símbolo de sumisión y servidumbre).

Había grandes diferencias entre los componentes de este estado, que se derivaban de su mayor o menor riqueza. Se distinguían, por un lado, las clases urbanas, que fluctuaban entre la burguesía comercial y financiera y los trabajadores manufactureros de taller. Por otro lado, estaban las clases rurales, que abarcaban desde el jornalero sin propiedad alguna al campesino rico, propietario de extensas tierras.

Las clases urbanas

1. Personas principales

Eran grandes comerciantes que abastecían las ciudades y la corte. También había entre ellos usureros y especuladores de grano.

2. Alto funcionariado

Se trataba de funcionarios del Estado y de la judicatura: secretarios reales, magistrados, consejeros, jueces, escribanos...

3. Pequeños comerciantes y tenderos

Eran propietarios de pequeños comercios que vivían de esa actividad comercial. Sus ingresos no eran muy altos.

4. Trabajadores de oficios mecánicos

Eran todos los que desempeñaban trabajos que necesitaban esfuerzo físico o trabajo manual, muy mal visto. Los artífices hacían solo la labor magistral, dejando al ayudante la labor material.

5. Trabajadores de oficios viles

Se trataba de oficios considerados degradantes: matarife, pregonero, verdugo, comediante...

Las clases rurales

- Campesinos ricos
- Un sector reducido (5%) y muy poderoso.
- Labradores medios
- Clase media rural
- Labradores pobres
- Poseían una yunta y algún terreno.
- Jornaleros y braceros

Más de la mitad de la población rural. Solo contaban con el trabajo de sus brazos.

El 80% de la población total eran labradores, y constituían el grupo más bajo y explotado. Este sistema injusto se desmoronó a finales del siglo XVI, cuando el exceso de tributos y cargas señoriales y unos años de esterilidad hicieron que la miseria y el hambre endémicos se intensificaran. Por ello, el campo se despobló, y los campesinos pasaron a engrosar grupos de mendigos, vagabundos y prostitutas, o bien partieron hacia las Indias.

Los moriscos

Los moriscos tenían una gran importancia en la sociedad manchega de la época, especialmente en el sur, aunque se trataba de una minoría pequeña y prácticamente asimilada. Por ello, su expulsión en 1609 causó un auténtico desgarramiento social en La Mancha, aunque no revistiera la importancia económica que tuvo en el Reino de Valencia o en la Corona de Aragón, donde supuso un auténtico desastre. En Castilla la Nueva los moriscos ocupaban los escalones más bajos de la escala social, desempeñando en las ciudades los oficios peor vistos (sastres, tejedores, aguadores, esparteros...) y del transporte y el comercio al por menor. Eran considerados frugales y ahorrativos, longevos y muy prolíficos.

Los marginados

Por debajo de las clases sociales productivas vivía (malvivía) un grupo abundante de marginados, entre los que destacaba el pícaro. No era un mendigo, ni un malhechor— aunque, eventualmente, podría ejercer estas actividades— y se caracterizaba por su gran movilidad.

Mendigos

La mendicidad estaba regulada. Un examen de pobreza permitía poseer la licencia para ejercerla legalmente.

Ladrones

Según su forma de trabajar se agrupaban en distintas clases: cicateros, devotos, apóstoles, sátiros, capeadores...

Valentones o jaques

Desertores o soldados licenciados. Trabajaban por su cuenta o daban servicio de guardaespaldas.

El ascenso social

“Quien quisiere valer y ser querido, siga o la iglesia o navegue ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en su casas.” (Capítulo 34, 1ª parte)

La sociedad de comienzos del XVII no era completamente inmóvil. Los burgueses y los campesinos ricos aspiraban a entrar en el estamento nobiliario y hacer fortuna. Aunque no era fácil, existían algunas formas de mejora social.

- 1) La Iglesia. Admitía a todos, aunque los puestos eclesiásticos se asignaban dependiendo del origen social
- 2) Adquisición. Compra del título de hidalguía o matrimonio con hidalgos.
- 3) La Casa Real. Suponía estudios universitarios en leyes y alcanzar un puesto en la burocracia estatal.

II. CONTEXTO CULTURAL Y LITERARIO

El Manierismo:

Se trata de un estilo desarrollado en la Europa de la segunda mitad del siglo XVI, entre el clasicismo renacentista y la fuerza expresiva del Barroco, que formalmente supone el agotamiento del lenguaje estético del Renacimiento. Se corresponde con una profunda crisis espiritual del hombre europeo, que se deja notar en la Reforma Protestante y en el inicio de una auténtica “era de violencia”, con guerras, destrucciones, que van a cuestionar el mundo ideal soñado por el optimismo renacentista. El origen del estilo es italiano, veneciano y romano más concretamente, pero pronto se difunde por el resto de Europa, destacando en España y Europa Central. Parece que el origen del nombre deriva de la definición de varios escritores de los artistas que trabajaban siguiendo el estilo de los grandes maestros, es decir trabajaban “a la manera de...”, es decir, siguiendo la línea de Miguel Ángel, Leonardo o Rafael, pero manteniendo, en principio, una clara personalidad artística.

El manierismo está influido por los grandes clásicos del Renacimiento, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael... aunque se van a llevar hasta las últimas consecuencias estas reglas renacentistas, dando lugar a un arte poco natural, donde las proporciones no son ni mucho menos equilibradas, y donde el canon de belleza surge directamente del artista.

En el Siglo XVII el término manierismo adoptará un concepto despectivo y peyorativo, debido a que es considerado como un plagio del estilo de los grandes clásicos señalados anteriormente.

¿Cuáles son los rasgos caracterizadores del Manierismo?

Superación del idealismo renacentista, superación de las técnicas y modas literarias del Renacimiento, desarrollo de temas literarios en la propia obra literaria, predominio

de la idea del arte como juego, realismo frente a idealismo, “jugando” con tal oposición, humorismo.

Ejemplo de juegos propios del manierismo: la literatura como tema literario.

Los ejemplos en el Quijote de este tipo de juegos literarios son innumerables. Bástenos, por ahora, la atribución de la historia a Cide Hamete Benegeli y las alusiones a la pérdida de información para seguir escribiendo, caso de la batalla con el vizcaíno. U otros menos comentados, como las alusiones del presunto traductor o segundo autor a lo escrito por Cide Hamete, justificando sus criterios, explicando sus escritos o, simplemente, añadiendo sus propias opiniones.

Según Hauser en la obra de Cervantes están todos los rasgos esenciales del Manierismo: la mezcla de elementos realistas con elementos fantásticos (las fronteras entre lo real y lo irreal no están completamente definidas), la presencia de lo cómico en lo trágico y de lo trágico en lo cómico y la doble naturaleza del héroe (Don Quijote es por una parte un hombre virtuoso, positivo, idealista, pero al mismo tiempo es un personaje cómico, ridículo y grotesco). Por lo tanto, Don Quijote es una figura manierista porque no es totalmente positivo, ni totalmente negativo: la angustia del Manierismo es esa falta de definición. Además, es también manierista el “autoengaño consciente” del héroe y su idea fija, porque su obsesión es al mismo tiempo una constricción. También son rasgos manieristas: la “ironía romántica” de la obra (véase el episodio de la segunda parte del Quijote, cuando los protagonistas se encuentran con el libro de la primera parte de sus aventuras), la unión del estilo de la novela picaresca junto con el estilo de la novela de caballerías (unión de contrarios) y el hecho de que la novela se nos va presentando en el momento de hacerse. Finalmente es manierista la ejecución de la novela: la obra tiene un lenguaje español maravilloso, sin embargo el *Don Quijote* está lleno de descuidos. Entonces, por ese choque de contrastes, la obra de Cervantes puede ser llamada una *obra manierista*.

TEMAS ABORDADOS EN EL QUIJOTE

Texto 1: Recursos literarios en Don Quijote de la Mancha: la enseñanza de la lengua española – Patricia Virginia Cuevas (s.f.)

Al recurrir a la parodia, un instrumento de (des)construcción de lo ya establecido y consagrado como una verdad, el autor inaugura un instrumento de oposición, de enfrentamiento entre lo verdadero y lo falso, entre historia y ficción. Esta herramienta de lucha, se transforma en un recurso mucho más efectivo contra lo establecido, provocando una quiebra de los rígidos cánones que dictaban lo que se podía y lo que no estaba permitido hacer en la novela.

La Carnavalización: lo Cómico como elemento de (des)construcción del imaginario colectivo popular.

Don Quijote de la Mancha es considerada la primera novela moderna, perteneciente al Siglo de Oro de la Literatura Española, una obra maestra guiada por la genialidad de un escritor que relacionado a lo literario o a lo narrativo, devela las diferentes máscaras con que se disfrazan las novelas de caballería. Él observa que de acuerdo a

las intenciones de una clase social en decadencia, la Nobleza española, se crea un mundo ficcional que viene a satisfacer el colectivo imaginario de un pueblo también en decadencia, debido a la falencia del sistema feudal que ya no daba cuenta de satisfacer las necesidades de supervivencia del pueblo español, provocando un desequilibrio social y económico inaguantable en los patrones en que la Monarquía, la Aristocracia y el Clero estaban acostumbrados a resolver pues en la actualidad de España del siglo XV a XVII las batallas encabezadas por un heroico caballero nada podría remediar, frente al avasallador cambio de sistema económico, que se llevaba por delante a reyes, príncipes y doncellas, cuanto más, a una armada entera de caballería, de la cual sólo se tenía noticias por medio de los libros y novelas de caballería.

El propio Cervantes se había visto obligado a luchar en la batalla de Lepanto en 1571 contra los turcos, donde se hirió una mano, sirviendo como soldado a su patria. Y aunque ganando esa batalla, a lo que parece, tal debe haber sido el desmedro con que el autor del Quijote vio desfilar delante de sus ojos soldados heridos, caballeros ensangrentados, galeotes dando hasta su última gota de sudor por una causa religiosa y nacionalista, que le ardió en las venas la necesidad de arrancarle la venda de los ojos a ese pueblo, que deseoso de un mundo mejor, más justo y digno, se entregaba a la ilusión del renacer caballeresco y los tiempos heroicos como su última oportunidad.

Novelas de caballería y libros de caballería:

Habrá que hacer aquí una observación acerca de la diferencia que existe entre las novelas caballerescas y los libros de caballería ya que es en esta diferencia en que reside la crítica cervantina. Ambos géneros según pretende demostrar Cervantes en su obra maestra, se sustentaban en un mismo discurso ficcional, siendo que deberían haber sido tratados desde puntos diametralmente opuestos, ya que existen diferencias esenciales entre ambos: la novela caballeresca, remite a un mundo real, aún cuando matizadas con un dejo de valentía y heroísmo exagerados, visto que se trata de biografías de caballeros que pertenecen a la historia. Por el contrario, los libros de caballerías se refieren a mundos mágicos de gigantes, dragones, magos y magas, ungüentos y otras inverosimilitudes fantásticas. De esta manera, Cervantes cuestiona precisamente esta mezcla de géneros. En la transición de lo real a lo ficcional en las novelas caballerescas, todo parece sacado del mundo real, pero idealizado y dado como verdadero. Se crea así un ideal caballeresco que sirve de modelo al Renacimiento y a la sociedad moderna que busca un ideal social que se asemeje al ideal caballeresco, justamente en el período romántico y humanista.

Las rupturas del Quijote:

Si reflexionamos acerca de lo que hace a *Don Quijote de la Mancha* (1605) una obra de transición entre los géneros novelescos existentes en la época - las novelas pastoriles, moriscas, bizantinas y las caballerescas- podremos comprender que, en primer lugar, **al intentar dejar en evidencia la ficcionalidad de la novela caballeresca, el autor rompe con las normas establecidas para este género y da un salto hacia otros cánones**. Tales cambios tienen su eje de acción en la utilización de recursos narrativos que producen un efecto innovador en la forma de contar la trama, como es el caso de la carnavalización, la parodización, el monólogo interior o flujo de conciencia y la meta-ficción. Todos estos recursos inauguran una nueva forma de urdir la trama a partir de su opuesto, es decir, son el anverso de lo tradicional. En segundo lugar, la primera novela moderna es también considerada la primera novela polifónica, pues trae diferentes discursos que se oponen, incluso al del autor, por medio del loco.

La parodia:

En sentido literario, la parodia deriva de lo que Julia Kristeva (1974) denomina *Intertextualidad*, un proceso por el cual un texto se construye a partir de la absorción y transformación de otro texto, pero no es sólo o apenas esto, Sant'Anna (2002) hace una definición bastante completa del sentido de este término, ella explica que la parodia es **una oda que pervierte el sentido de otra oda, innovando e inaugurando un nuevo paradigma**, hay una toma de conciencia crítica, una nueva manera de leer lo convencional y complementa "La parodia deforma el texto original subvirtiendo su estructura o sentido" (SANT'ANNA, 2002, p. 41)

En este sentido, estos esclarecimientos sobre la parodia dan la respuesta a cuál sería la intención del autor al parodiar las novelas de caballería. Según se puede deducir, Cervantes pretendía establecer una oposición entre el caballero Don Quijote y los caballeros andantes, entre la historia que se escribía a respecto de sus hazañas, algunas veces provenientes de discurso oficial otras ficcional, las cuales enaltecían los aspectos que atribuían perfección a los actos de conducta caballeresca, su valor, la moral impecable del caballero, su preocupación con la justicia y el amor al prójimo. En contraposición a lo que se decía del ingenioso Don Quijote, que en su atribulada cabeza daba de comer a quien tenía sed y de beber a quien tenía hambre, confundía molinos de viento con gigantes y bandos de ovejas con la armada caballería. Todo esto, escrito, según Cervantes, (1605) por Cide Hamete Benengeli, un historiador muy afamado, como era de esperarse de la verdadera historia de su *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

El apelativo de 'ingenioso':

Analizando el significado del calificativo **ingenioso**, llegaremos a los siguientes sinónimos: agudo, perspicaz, astuto, listo, sutil, sagaz, es decir, este hidalgo '*se las trae*', pues sus atributos no se identifican con las particularidades dignas de un caballero, que son la bondad, la pureza de pensamiento y de corazón, el amor a Dios y a la Corona por encima de su propia vida, el ascetismo, que es la renuncia total a la satisfacción de las necesidades del cuerpo en pro de los ideales patrios de la aristocracia y nobleza.

Según Arnold Hauser en su libro, *La Historia Social del Arte y la Literatura* (1998), revela que el renacimiento del romanticismo caballeresco con el nuevo entusiasmo por la vida heroica y la puesta en escena de las novelas de caballería, en la España del

siglo XVI, era una forma incipiente de retomar el gobierno y acabar con la democracia por parte de la aristocracia y de la nobleza. Para este autor, “Los ideales y concepciones de las virtudes caballerescas son la forma sublimada en que la nueva aristocracia, oriunda de las clases inferiores, de los príncipes propensos al absolutismo, disfrazaban su ideología” (HAUSER,1998, p. 414)

Carnavalización:

Don Quijote de la Mancha (1605) es una de las más grandes obras carnalescas de la literatura mundial que está dentro del realismo grotesco y de la cultura cómica popular. Y que está relacionado con el proceso de debilitamiento de las líneas que separan la cultura cómica y la gran literatura a fines de la Edad Media. Y añade que, para Bakhtin, “la integración del folklore carnalesco a la gran literatura se opera por la vía de lo que Bakhtin(1993) llama *la carnavalización*.” (BAKHTIN, 1982, apud, BOLDORI, 2001, p.2).

El Realismo Grotesco, para Bajtín (1993) es la degradación de lo sublime, que era la forma como se presentaban a los caballeros andantes en las novelas caballerescas, la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en estado de transformación, de metamorfosis todavía incompleta, en estadio de muerte y de nacimiento, de crecimiento y de evolución. Esta evolución es ambivalente e inconclusa. La carnavalización literaria implica una representación naturalista, elemento aportado aquí por el agente popular, el representante de los géneros bajos, como es Sancho Panza, además, que la menipea se caracteriza por una gran variedad de tonos y estilos, en una diversidad múltiple, de carácter polifónico, que es lo primero que se visualiza en la novela.(JOFRE,2006,p. 41)

Podemos destacar el predominio la risa; la libertad de invención en relación a la tradición “una excepcional libertad de la invención temática y filosófica” dice (BAJTIN,1984, p.161). Además, el predominio de la aventura, con situaciones excepcionales. Además se combina la fantasía, el diálogo filosófico, “la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias como, el desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que llegan a la locura, suicidios”. (Op.Cit.1984p.164)

Carnavalización, deriva de carnaval, unas fiestas populares que se celebraban en la Edad Media, antes del período que corresponde a los tres días que preceden al miércoles de cenizas, en que se entraría en ayuno de carne. Esta consistía en una fiesta en las calles de los reinos, a la que comparecían usando máscaras, todos los participantes de la fiesta. Esta tenía la finalidad de preservar la identidad de los mismos, permitiendo que se mezclaran entre ellos sin ser identificados. Concurrían a la calle los diferentes representantes de los grupos que hacían parte de la sociedad medieval, que ocultos tras su antifaz, olvidaban su estirpe y su rango para relacionarse con cualquier participante, independiente de sexo, linaje, raza, estado civil o función desempeñada en la sociedad. Luego al amanecer, cuando la fiesta terminaba, todos volvían a sus antiguas normalidades. Los carnavales eran acompañados de comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos que ofrecía el placer de la carne.

Risas, alegorías, exceso de libertad, amor, la degradación de lo sublime, mascararas que ocultan la inversión de valores éticos, el carnaval mezcla la visión de mundo en

sus tres niveles, el cielo, la tierra y el infierno. Los mismos elementos presentes en la sátira menipea¹ son características de la carnavalización.

Con el fin de ironizar el género, el autor va colocando paso a paso los elementos caracterizadores de dichas novelas, siendo que la descripción de su narrativa está repleta de epítetos del tipo “disparates imposibles” o frases completas como esta “[...] toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía,[...]” o bien, “vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo”, las cuales, dejan en evidencia que esto de hacer famosos a los caballeros andantes, hacía parte de una máquina de invenciones establecida, y funcionando con tal verosimilitud, que para el lector no había otra verdad sino esa. Sin embargo, creer en esa verdad sólo se le podría pasar por la cabeza a un loco como Don Quijote, que de tanto leer este tipo de literatura se ha visto influenciado a creer en ellas como hecho verídico, algo que se relata en los primeros capítulos de la novela.

Cervantes parodia el rito de armazón de los caballeros. Como por un pase de magia, las prostitutas adoptan el lenguaje característico de las doncellas de la Corte, el ventero dramatiza toda la escenografía de lo que ocurriría en un castillo medieval del siglo XII en la ceremonia de la armazón de caballeros, con los elementos sacros que representan la lectura de Biblia y la espada, que da poderes divinos a los caballeros para luchar, matar en las lides y así conseguir dicha, bonanza, gloria, fama, felicidad y honra. Entretanto, la (des)construcción de lo clásico se realiza a través de la risa y de lo que en las entrelíneas el autor deja leer. Todos los íconos establecidos por la caballería andante, la cual se constituía como un brazo de defensa de los intereses de la aristocracia y la nobleza medieval, pasan a cobrar nueva vida junto a los protagonistas de la primera salida en la que Don Quijote decide entrar a la venta del castellano y armarse caballero andante.

No se podría decir aquí, que este implacable caballero, capaz de romperle la cabeza a un arriero o a quien osara interferir en sus objetivos, posee el corazón puro y noble como lo describen en las novelas caballerescas. Al contrario, el autor refuerza la idea de lo grotesco en la carnavalización de los caballeros, pues al representarlos en la acción, don Quijote demuestra ser un hombre sin escrúpulos ni consideraciones, además, deja claro que, querer ser caballero andantes en una sociedad moderna es querer aproximar dos mundos totalmente opuestos, en que el sincretismo de valores que pretendían reinaugurar los escritores caballerescos de la época, podría provocar encuentros violentos y peligrosos.

Como en las fiestas de carnaval, Cervantes traspone prostitutas con doncellas, venteros con señores feudales, dando como resultado de esa conversión el efecto de la sátira menipea, en el que el rito de la armazón caballeresca, uno de los rituales más importantes dentro del proceso de tornarse caballero, se mezcla a risas reprimidas que ocultan lo cómico de la situación.

Novela polifónica:

Su narrativa da origen a la primera novela polifónica. Según Mijail Bajtin, (1987), son polifónicas las novelas en que los personajes expresan de forma autónoma su mundividencia, que denotan una ideología diferente de la del autor, como en el

¹ Sátira menipea: composición en prosa que se caracteriza por atacar actitudes mentales en vez de individuos específicos.

personaje Sancho Panza que habla la voz de su época, y representando a la clase baja excluida de las labores rurales pero sin dinero, que necesita sobrevivir en este nuevo sistema social y económico, una mezcla de personaje bonachón y pícaro, el cual le transfiere un tono satírico, cómico y popular típico de la simplicidad de la gente del campo, como se puede observar en este fragmento:

—Si eso es así, no tengo yo que replicar —respondió Sancho—; pero sabe Dios si yo me holgara que vuestra merced se quejara cuando alguna cosa le doliera. **De mí sé decir que me he de quejar del más pequeño dolor que tenga, si ya no se entiende también con los escuderos de los caballeros andantes eso del no quejarse.** No se dejó de reír don Quijote de la simplicidad de su escudero; y, así, le declaró que podía muy bien quejarse como y cuando quisiese, sin gana o con ella, que hasta entonces no había leído cosa en contrario en la orden de caballería. (Cervantes, 2004, p. 77).

La polifonía existente en don Quijote, dialoga con otros géneros textuales, además de las novelas de caballería, existe una dialogización entre las novelas picarescas, a ejemplo de la conversación en la venta con el castellano que lo arma caballero andante y las novelas de caballería, o con la novela pastoril, en la conversación entre don Quijote y los cabreros, y en el entierro de Grisóstomo en el capítulo XIV de la primera parte. Incluso la novela de Cervantes dialoga con el mundo de los escuderos, a través del discurso de Sancho Panza, con los valores y creencias de los empleados de los castillos y caserones del siglo XVII, por medio del discurso de la ama de casa y su sobrina, con el bachiller Sansón Carrasco, con el cura, el barbero Nicolás.

Todos estos personajes representaban a los diferentes grupos sociales que convivían en la misma época, en la misma ciudad, en el mismo país, España, pero utilizando la palabra dentro de las posibilidades de desarrollo que disponían su condición social. Sus singularidades evidencian dos puntos relevantes en la obra, el primero es la destacada heteroglosia de los personajes que utilizan diferentes variantes lingüísticas para expresar sus pensamientos. El segundo es consecuencia del primero, ya que a causa de esta variedad de voces, se oye el discurso polifónico de un pueblo que vive diferentes realidades dentro de un mismo territorio totalmente fragmentado a causa de la reciente división de clases de la sociedad moderna.

El narrador:

La variedad de lenguajes añade a la novela moderna la creatividad de Cervantes (1605) se observan los puntos de vista y la peculiaridad del narrador, que mantienen una visión omnisciente, algunas veces, para luego posicionarse en diferentes focos en la narrativa de la obra, a veces, incluso, entrando y participando como narrador-personaje, otras como narrador-autor como se observa en estos tres fragmentos:

1. Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que así como don Quijote se despidió de sus huéspedes y de todos los que se hallaron al entierro del pastor Grisóstomo, él y su escudero se entraron por el mismo bosque donde vieron que se había entrado la pastora Marcela, y, habiendo andado más de dos horas por él, buscándola por todas partes, sin poder hallarla, vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco [...]. (Cervantes, 2004, p. 130)
2. Sucedió, pues, que **a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso** y costumbre,

sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. [...] **Pero lo que él debió más de sentir fue que, viendo los arrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron** malparado en el suelo. Ya en esto don Quijote y Sancho, que la paliza de Rocinante habían visto, llegaban jadeando, y dijo don Quijote a Sancho

—A lo que **yo veo**, amigo Sancho, estos no son caballeros, sino gente soez y de baja ralea. **Dígolo** porque bien **me** puedes ayudar a tomar la debida venganza del agravio que delante de nuestros ojos se le ha hecho a Rocinante. (Cervantes, 2005, p.131)

Se puede observar que el tono del discurso poético y bucólico de las novelas pastoriles, donde se describen escenas en prados y campos floridos, ha desaparecido dando paso a lo grotesco realista, a lo cómico, aquello que provoca risa. En los primeros párrafos de este fragmento el narrador se encuentra omnisciente en tercera persona, y hasta parece que lee los pensamientos del caballo, pero luego queriendo darle más énfasis a la reacción de los personajes delante de lo ocurrido con Rocinante, el narrador da paso al diálogo en primera persona, siendo que los personajes son ahora los que entablan la conversación, entre el señor y su escudero, lo que demuestra el estilo directo en que se narra lo sucedido.

La metaficción:

A través de lo que *Cide Hamete Benengeli*, un historiador árabe que escribió sobre las hazañas del valeroso caballero Don Quijote de la Mancha, el narrador, en este caso Cervantes, se basa para contar la novela. Esta es debería ser la traducción de dicho libro. En el capítulo IX citado a continuación, el narrador aparece para el lector, explicando que no sabía dónde encontrar el final de la batalla que había leído entre don Quijote y un vizcaíno y que esto le dejó muy preocupado, hasta que un día encontró lo que buscaba.

Este proceso responde a un recurso narrativo conocido en la actualidad por el nombre de meta-ficción., en donde el autor aparece en su obra, hablando de ella, en este caso, no como autor y sí, como lector de la su propia obra. Así, el autor aparece y entabla un diálogo con el lector que, al comienzo sorprendido, empieza a tener conciencia del modo cómo el autor está produciendo su obra, pero luego se instaura la duda delante de la existencia real de ese historiador apócrifo, del cual Cervantes habla como si él, al igual que el lector, lo hubiera descubierto en ese instante. Esta reacción queda de manifiesto diciendo; “Cuando oí Dulcinea del Toboso, quedé atónito”(Op.Cit. p.86).

La metaficción, que según Linda Hutcheon (1984) es explicado de la forma más sencilla diciendo que es el hecho la obra de ficción hablar sobre sí misma “ficción sobre ficción”, hacer comentarios sobre el propio texto de ficción en el interior del texto, una especie de autoconciencia textual. En este sentido, comenta Reichmann (2007) “La metaficción integra una larga tradición de la novela moderna y es exactamente su grado de autoconciencia sobre realidades literarias que la hace diferente y digna de atención” (Reichmann, 2007, p. 2).

De acuerdo con Hutcheon (1984), este proceso no significa un rompimiento con la tradición mimética, sino un desarrollo de la misma. El lector en ambas obras tiene un papel mucho más importante que en la narrativa tradicional. La lectura lo hace penetrar en un mundo que es forzosamente reconocido como ficcional. Entretanto,

contradictoriamente, e incluso sabiendo que se trata de una ficción él participa involucrándose intelectual, imaginaria y efectivamente en la recreación del nuevo texto.

Texto 2: El “lugar de la Mancha”: Apuntes estilísticos al marco del Quijote – Joaquín Menchén Carrasco (s.f.)

La visión literaria de Cervantes:

Cervantes, por boca del canónigo, condena rotundamente los libros de caballerías porque no guardan la justa correspondencia entre principio, cuerpo y final: No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. (DQI, 47) La cita es importante y «sintomática», pues, además de revelamos el dominio de la preceptiva literaria por parte de su autor, nos descubre a las claras la intención del propio Cervantes de hacer de su obra lo que echa en falta en los libros criticados, es decir, «un cuerpo entero con todos sus miembros», en el que se corresponda «el fin al principio y al medio».

Texto 3: Don Quijote, autor de Cervantes – Alberto Manguel (2005)

El Don Quijote lampiño de los primeros grabados se esfuma y aparece en cambio un caballero que usurpa los rasgos cervantinos: su “rostro aguileño, nariz corva, barbas de plata, dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies (...)” Esta descripción que Cervantes hace de sí mismo a los 66 años de edad, es la de Don Quijote cercano a los 50: “seco, avellanado, antojadizo, de compleción recia, seco de carnes, enjuto de rostro”. La creación artística cobra cuerpo y experiencia, mientras que su autor permanece inmutable en el tiempo, inalterable como un frontispicio.

Cervantes existe porque Don Quijote lo ha leído, y *La Galatea* se salva porque el cura dice ser, desde hace muchos años, gran amigo del autor. Y aquí el lector se encuentra ante un primer abismo: si las páginas que está recorriendo son ficción, entonces el autor de esas páginas pertenece a esa ficción; y aquel que las está leyendo (el lector participe en la historia) no reside ya en el mundo de cosas tangibles sino en un círculo de existencias imaginarias cuya permanencia depende sólo de un acto de fe —fe en la realidad de esa ficción.

Dicho de otro modo: ficción y realidad son, desde un punto de vista narrativo, intercambiables, y la verdad de la realidad como la verdad de la ficción dependen de nuestra voluntad como lectores. El texto fija una ver- dad narrativa; el lector impone otra o la misma que desdobra, extiende, refleja y transforma la de la página escrita.

Texto 4: El doble juego de don Quijote: Desrealización de la realidad y realización de lo irreal - Antonio Skármeta (2005)

La apreciación del efecto que tiene en los otros la fantasía que pone en práctica el héroe cervantino.

Si don Quijote es un héroe desensimismado, su más maravillosa dote, o talento, es el de desensimismar a los demás. Con esto crea en el universo de la novela una *inestabilidad óptica* que es la fuente de su poderosa modernidad.

La estrategia de la locura es la metáfora más clara para henchir de significación la subjetividad cuestionadora. Que el Quijote esté o no loco es un asunto sobre el cual cada lector se ha formado certezas y los eruditos han elaborado sofisticados escritos para apoyar una tesis u otra. A mí, de oficio narrador, lo que más me impresiona en la composición de la obra son los niveles de libertad, juegos de personalidad variables, que no atañen sólo al personaje central sino a la amplia gama de personajes que enfrenta, y que confronta, de quienes, admito, es víctima, pero al mismo tiempo, su maravilloso manipulador de hilos.

En el Capítulo Veinticinco sin que nada lo apremie anuncia que hará penitencia realizando algunas “locuras melancólicas”. Y, ¡atención!, proclama que si estas locurillas teatrales no tienen el efecto deseado sobre Dulcinea, entonces sí teme — textual— “volverse loco de veras”.

La táctica de la locura —si admitimos que en ella hay capas de diferentes valencias— conduce a la parábola de una existencia cuestionadora y deseable— cuyo objetivo estratégico es la *desrealización de lo real y su genial contraparte, a saber, la realización de la irrealidad*.

Se destaca a modo de ejemplo situaciones que los lectores de la obra pueden completar con su propia experiencia. A lo largo de su trayecto las personas que el hidalgo encuentra asumen papeles, roles, disfraces, y una secreta alegría de ser-otro brota en cada uno de ellos. Es cierto que el Caballero de la Triste Figura recibe de estas puestas en escena palizas al por mayor y que una cuarta parte de ellas hubiera bastado —en un plan realista— para llevarlo a la sepultura.

Texto nº5: El humor en el Quijote de 1605 – Fabiola Roa Lobos (2016-2017)

Análisis del contexto de recepción del Quijote por siglos:

Siglo XVII

Repercusión que tuvo la obra en su época: “Avellaneda² se hacía cargo perfectamente de que, a pesar de lo imperfecto de la polémica cervantina, el Quijote original había tenido un éxito abrumador en todas las clases sociales, como obra de regocijo y comedia, y se propuso aprovechar esta circunstancia” (Gilman, 1951, 75).

Siglo XVIII

Durante este siglo se destacó el contenido humorístico de la obra y su validez para desacreditar los libros de caballerías a través de la parodia. La obra fue utilizada para luchar contra algunos defectos reprochables de la sociedad.

Vicente de los Ríos, autor de *Análisis del Quijote*, publicada en 1780, quien enfoca su estudio desde la perspectiva racionalista. Pone de manifiesto el contenido filosófico e ideológico de la época superando antiguos puntos de vista de la crítica literaria cervantina. De los Ríos avanza hacia la mentalidad romántica, con la idea del pueblo español vista en su lectura del Quijote. El Quijote pasó de ser una obra cómica a ser una obra idealista y nacionalista para el Romanticismo.

Siglo XIX

² Autor de una versión apócrifa del Quijote. Su nombre era Alonso Fernández de Avellaneda.

Durante este siglo, la crítica literaria siguió la estela dejada por el siglo anterior. El romanticismo alemán encontró en el Quijote un texto lleno de símbolos y filosofía. Algunos autores que se decantaron por esta perspectiva fueron Heinrich Heine, Friedrich Schlegel y Schelling. La lectura romántica de la obra fue masiva en Europa. Diversos estudios hispanistas definen la lectura durante el Romanticismo del Quijote como: “La idealización del héroe y la negación del propósito satírico de la novela; la creencia de que la novela tiene un nivel simbólico a través del cual Cervantes expresó ideas sobre la relación del espíritu humano con la realidad y la naturaleza de la historia de España; y como reflejo de la ideología, estética y sensibilidad modernas” (Montero Reguera, 2005, 49).

En este siglo se acuñan los términos quijotismo³ y cervantismo⁴, de vital importancia para la crítica posterior de la obra. También se desarrollaron estudios críticos desde el positivismo decimonónico, en donde se analizaron los refranes y sentencias de la novela, a la vez, que se adentran en la investigación psicológica de los contenidos en la obra.

Entre los siglos XIX y XX se desarrolla una valoración importante de la obra por parte de críticos y novelistas. Galdós, Clarín y Valera deciden imitar en sus obras el modelo cervantino. En sus textos rindieron homenaje a la obra, plasmando semejanzas con el Quijote en cuanto a la trama y los personajes. Otro tipo de crítica ejercieron Juan Valera y Manuel de la Revilla, quienes intentaron regular la ingente cantidad de estudios sobre Cervantes. El cervantismo y sus defensores crecieron en esta época, aunque también hubo detractores de esta actividad.

Siglo XX

El modernismo supo demostrar su predilección por el Quijote. La obra presentaba una serie de valores, que el movimiento enaltecía: “el idealismo, la ilusión, la fantasía y el ensueño que posibilitaban la creación de un mundo imaginativo alejado de la realidad” (Montero Reguera, 2005, 82). Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado encontraron en el Quijote una fuente de inspiración y vertieron en algunos escritos la temática de la obra.

Salvador de Madariaga en su obra Guía del lector del Quijote (1926) supo extraer algunas ideas de estudios psicológicos anteriores, para establecer su teoría sobre la pareja Quijote-Sancho determinando que existe un proceso de quijotización y sanchificación. Montero Reguera (2005,98) definió este proceso: “en Don Quijote y Sancho se produce una evolución que lleva al primero a incorporar a su personalidad elementos característicos de la personalidad del segundo y viceversa”.

En primer lugar hay acciones y personajes que cumplen una función cómica. Pero el autor también juega con el inconsciente colectivo de la sociedad de su época. Un ejemplo de esto son todas las alusiones al mundo del carnaval descritas en la obra: “máscaras, disfraces, aspectos distintos de la locura carnavalesca, expresiones groseras y escatológicas también carnavalescas pueblan esta obra de Cervantes” (Montero Reguera, 1997, 69).

Teoría de la recepción (Jauss, 1967).

³ Quijotismo: usualmente está relacionado con "sobre idealismo", lo que significa un idealismo que no tenga en cuenta las consecuencias o lo absurdo.

⁴ Cervantismo: Influencia de la obra de dicho escritor en la producción de otros.

Se define como la teoría que tiene como base la respuesta del lector ante un texto:

“La obra literaria posee una vida histórica que sólo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor. Una lectura de un texto presupone una implicación estética, puesto que un lector pone en juego, aunque no quiera, toda la serie de lecturas que anteriormente ha hecho, y con ello contribuye a la constitución de una tradición de recepciones, que funciona como una implicación histórica”. La posición del lector es fundamental, un lector, en función de sus conocimientos, cultura, inteligencia y otros factores, recibe el texto de un modo diferente a otro receptor. Si el lector conoce el contexto (Siglo de Oro), comprenderá mejor el texto quijotesco y su humor que otro lector que lo desconozca.

Capítulo 1: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha”

Desde el comienzo de la obra observamos que Cervantes juega con la estructura. Su encabezamiento es típico de un cuento tradicional, pero don Quijote no es el prototipo de caballero andante. Él admira este tipo de libros y decide convertirse en el protagonista de su propia aventura. Sus acciones están plagadas de humor verbal y situacional. Las reflexiones que lleva a cabo son hilarantes, porque intentará devanar los hilos de algunas sentencias escritas en los libros de caballerías: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura”(1962, 54). El uso de los retruécanos en Cervantes nos introduce a un humor verbal que estará presente a lo largo de la obra. Además, juega con la sabiduría del lector, porque introduce la figura de un filósofo como un sabio incapaz de entender el entreverado lenguaje caballeresco: “y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello.” (1962, 54).

Siguiendo el capítulo, nos adentraremos en la forma de ser de don Alonso Quijano. Nos resulta cómico ver cómo se toma tan a pecho las historias contadas en los libros de caballerías y cómo será capaz de enemistarse con los caballeros desleales. La ira de don Quijote es tan exagerada y desmedida que hasta su propia familia puede verse afectada: “Diera él por dar una mano de coces al traidor de Galalón, el ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura” (1962, 56). Nosotros, como lectores, podemos imaginarnos la escena surrealista y divertida de don Quijote, repartiendo coces a estos personajes ficticios como si se tratase de un animal.

La construcción de la celada me recuerda a una secuencia típica de comedia, ya que intenta hacer algo que le supone tiempo y esfuerzo y de una estocada se le estropea. Don Quijote, siguiendo con su empeño, reelabora su cometido, pero debido a su ímpetu, lo da por bueno sin hacer las comprobaciones pertinentes³: “de cartones hizo un modo de medio celada, que, encajada con el morrión, hacía una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana” (1962, 56).

Existe un refrán conocido por los lectores del siglo XVII que dice “quien mal anda mal acaba” y en el caso de Alonso Quijano y toda la construcción de su personaje lo podemos constatar. Las personas contemporáneas a Cervantes conocían la indumentaria de los caballeros, sabían cuáles eran los materiales adecuados para elaborar una celada, por lo que la precariedad de la celada diseñada por don Quijote les resultaría muy cómica. Yo como lectora implícita me imaginé la escena

carnavalesca de don Quijote vestido con una armadura antigua y su atuendo anacrónico resulta ridículo y burlesco. La comicidad se halla en el proceso de construcción del héroe, que, frente a lo esperado, no es un joven vigoroso, sino un anciano decrepito. Es una parodia burlesca.

El humor también estará presente en la selección de los nombres. Puedo percibir un horizonte de expectativas dirigido hacia la burla a través de las creaciones nominales. Don Quijote decide asignarle a su rocín, un caballo de carga y de trabajo, el nombre de Rocinante. El estado enfermo del animal y su nombre pomposo, al estilo de los caballos de grandes caballeros, resultan irónicos, sobre todo para las personas de la época de Cervantes, quienes conocen las cualidades de un caballo de trabajo: “Fue luego a ver a su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela [...] al fin le vino a llamar Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo” (1962, 57). La antítesis entre un corcel y un rocín que establece Cervantes podríamos equiparla hoy en día con la igualdad entre un vehículo Mercedes Benz con un Fiat 600, y esto produce efectos cómicos.

La burla sigue con la elección del nombre de nuestro protagonista: “duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote” (1962, 57). Alonso Quijano coloca la forma don en su nuevo nombre cuando como hidalgo no le corresponde. Asimismo, la exageración del tiempo le dará más magnitud a la burla, convirtiendo algo simple en algo costoso. Además, quijote es el nombre de la parte de la armadura que cubría el muslo. El nombre que tanto tiempo le costó elegir nos resulta pintoresco y gracioso. También es paródico, que un anciano se autoproclame caballero andante, queriendo ser un joven vigoroso al estilo de los héroes de caballerías. ¡Nada más ridículo que un Superman anciano!

En la obra aparece otro nombre particular e inventado. Nuestro héroe debe tener un amor al que le dedicará sus triunfos. La elegida es una moza labradora, vecina de su pueblo. El humor en la elección de los nombres trasciende a los pensamientos de nuestro caballero, que se imagina situaciones y personajes: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania” (1962, 58).

Este gigante era tan feo que su cara se asemejaba a un trasero, además vivía en la isla de los malandrines (Malindrania). Los lectores de aquella época, acostumbrados a los nombres altisonantes en los libros de caballerías, entenderían la parodia del autor y se reirían ante estas creaciones nominales burlescas

Don Quijote opina que deberá tener un nombre adecuado a su nueva posición imaginada y decide llamarle Dulcinea del Toboso⁵ cuando en realidad su nombre es Aldonza. Cervantes juega con el lector implícito, que conoce el refrán: “a falta de moza, buena es Aldonza”. La figura del anciano, enamorado de una mujer mucho más joven, también es motivo de risa en la obra, pues en la literatura existe el motivo literario del “viejo verde”.

Capítulo 2: “Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote”

La primera salida de don Quijote está cargada de momentos graciosos. Movido por su imaginación, ve en el ventero la figura del alcaide de una fortaleza, dos prostitutas le parecen doncellas, su caballo se encuentra entre los mejores, cuando en realidad es

un simple rocín, entre otros delirios. Cervantes juega con la figura literaria de la antítesis, para formar su mundo al revés.

Capítulo 3: “Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero”

Su forma de hablar, caballeresca y arcaica, no es acorde al entorno de la venta, que es un ámbito rural y tosco, ni al tiempo; don Quijote habla con un lenguaje del siglo XV en el siglo XVII.

Don Quijote acomete a los arrieros y les lanza improperios, al igual que al ventero. El humor verbal lo vemos al usar palabras impropias de la figura de caballero, que antes había mostrado don Quijote: “llamándolos de alevosos y traidores, y que el señor del castillo era un follón y mal nacido” (1962, 70).

Capítulo 7: “De la segunda salida de nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha”

Don Quijote se dispone a proseguir con su vida de caballero andante, aunque sus familiares y allegados no estén de acuerdo. Ellos son conscientes del estado de salud mental del anciano y conocen su imaginación desbordante. Les resultan irrisorios e imposibles los sucesos que cuenta don Quijote: “porque aquel bastardo de don Roldán me ha molido a palos con el tronco de una encina” (1962, 94). Su sobrina y su criada deciden seguirle el juego nombrando al hechicero Muñatón, que fue el culpable de la quema de sus libros. Podemos ver la intención burlesca de las mujeres en la elección de los nombres. Con el hechicero Muñatón se acercan a la palabra Muñón (amputación), resultando contradictorio que un hechicero sea representado con un algún miembro amputado. El mismo mecanismo es usado con el nombre Fritón (refrito) en lugar de Frestón y con Hurgada (manoseada) en lugar de Urganda.

Capítulo 8: “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación”

Don Quijote y Sancho Panza forman una pareja ocurrente, ya que habrá veces que uno de los dos sea la voz de la cordura y viceversa. En otras ocasiones, alguno de los dos perderá el juicio.

Otro ejemplo de la presencia de lo cómico es lo que ocurre luego de golpearse con los molinos. La alocada actitud de don Quijote y su valentía sorprendente nos dejan momentos llenos de humor: “y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se les salgan las tripas por ella” (1962, 101).

Otro hecho cómico en este capítulo es la conversación belicosa que mantienen don Quijote y el vizcaíno (personaje de entremés). Su corrección lingüística no era buena, pero se entendían perfectamente. Esta singular característica, propia del lenguaje de la zona vascofona, era conocida para los lectores de la época cervantina, al igual que las parodias que se hacían sobre ellos: “Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejás coche, así te matas como estás ahí vizcaíno” (1962, 105). El juego que introduce Cervantes en este capítulo nos lleva a un final abierto. Utiliza la técnica de la suspensión para dejar a los lectores con la duda del final de la contienda entre el vizcaíno y don Quijote.

Las prevaricaciones idiomáticas le acompañarán a Sancho durante la obra. Este recurso humorístico permanece inalterable durante el tiempo, ya que puede causar la

risa a los lectores coetáneos al autor y a los posteriores. Sancho Panza, debido a su condición humilde, desconoce conceptos del mundo erudito y de los libros de caballerías, pero esto no le impedirá nombrarlos a su manera, que será involuntariamente incorrecta y motivo de risa.

Capítulo 16: “De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo”

Don Quijote acostumbraba a confundir las ventas con castillos en sus andaduras. Con este mecanismo del mundo al revés, vemos cómo Cervantes busca el humor a través de la burla. El autor equipará un lugar emblemático como un castillo con una venta, que viene a ser lo contrario: “Ello se muestra en la ironía con que habla de las ventas la tradición literaria del Siglo de Oro, presentándolas con el tópico de rudeza y grosería, en la que no falta el pícaro ladrón ni la indecente Maritornes”⁶. Los lectores de la época conocían lo que significaba hospedarse en las ventas. Otro contenido humorístico es la antítesis sobre el personaje de Maritornes, una moza asturiana que servía en la venta, que don Quijote confundirá con una hermosa dama.

Se puede percibir una creación nominal burlesca en Maritornes, que significa la Mari de ida y vuelta, aquella con la que se satisfacen los huéspedes de la venta, la que va de uno a otro, un personaje hipersexual y promiscuo. Don Quijote también le concede rasgos contrarios a los que tiene en la realidad: “Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático” (1962, 166).

Capítulo 18: “Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Panza con su señor don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas”

Don Quijote con su imaginación desbordante vuelve a confundir la realidad con su propia realidad ficticia, culpando una vez más a la magia de sus enemigos: “pensó, sin duda alguna, que eran dos ejércitos que venían a embestirse [...] y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros” (1962, 180). Durante la época de Cervantes era habitual encontrarse con animales pasando por cañadas. El hecho de que don Quijote los humanice y los vea como adversarios, unido a los nombres burlescos que les asigna, resulta jocoso: “el gran emperador Alifanfarrón, señor de la grande isla Trapobana; este otro que a mis espaldas marcha es el de su enemigo el rey de los garamantas, Pentapolín del Arremangado Brazo, porque siempre entra en las batallas con el brazo derecho desnudo” (1962, 181). El horizonte de expectativas de los lectores coetáneos a Cervantes nos lleva a ver la invención burlesca de los nombres. Alifanfarrón es el nombre que se le asigna al enemigo musulmán, que es un fanfarrón y presume de valiente y no lo es. Sin embargo, Pentapolín es un rey cristiano que posee cinco ciudades (penta polis), a diferencia de Alifanfarrón que proviene de la isla Trapobana (que no vale nada). El humor verbal se funde con el humor escénico, al enfrentarse don Quijote al rebaño, ante la mirada atónita de Sancho Panza.

El humor escatológico vuelve a estar presente durante este capítulo. Don Quijote sale malherido después de su particular contienda contra el rebaño, por lo que tomará el bálsamo de Fierabrás y lo vomitará. El escudero protagonizará otra escena divertida y repulsiva a la vez: “fue tanto el asco que tomó, que revolviéndosele el estómago, vomitó las tripas sobre su mismo señor, y quedaron entrambos como de perlas” (1962,

186). En la expresión “como de perlas” vemos ironía verbal, pues no hay “perlas”, sino vómito.

Capítulo 22: “De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir”

Los lectores de la época cervantina conocían lo que significaba ser un galeote, aquellas personas que se encontraban condenadas a remar en las galeras por sus delitos. Don Quijote, ansioso de imitar las acciones de los libros de caballerías, decide ayudarles: “aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables” (1962, 223). Esta idea disparatada de don Quijote es un motivo cómico, sus locuras caballerescas le llevan a desafiar a la justicia.

Capítulo 29: “Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto”

Hoy en día la Iglesia no ostenta el mismo poder que tenía siglos atrás. La figura del cura era mucho más respetada. Pero el carácter transgresor de Cervantes le motiva a querer disfrazar al cura en una doncella en apuros. Aunque la ejecución de su plan conlleve una buena causa, la imagen de un cura disfrazado de mujer es paródica y muy divertida para los lectores. Cervantes es consciente de su atrevimiento, por lo que cambia de parecer en la historia y será el barbero el que se disfrace de doncella.

En este capítulo, el cura y el barbero cambiarán su plan y Dorotea será la encargada de disfrazarse de doncella en apuros.

Capítulo 31: “De los sabrosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza su escudero, con otros sucesos”

Don Quijote afirma que Dulcinea tiene un olor sabeo, es decir, que proviene de la región de Saba, famosa por sus perfumes, en Arabia. Al contrario, Sancho Panza asocia la palabra sabeo con sebo, que para él será más acorde con el olor de la muchacha. El escudero cree que ella olerá mal, después de trabajar en el campo. Todo este juego de palabras y contradicciones, en torno a la figura de Dulcinea, resultan cómicas y burlescas, formando un divertido juego con dos formas de ver a alguien: una real y la otra idealizada.

Texto nº6: El Quijote: Crítica social y moral de su época – María Lourdes Royano Gutiérrez (2017)

La libertad es para mi uno de los aspectos centrales de *El Quijote*. Un tema primordial que nos permite entender mejor el siglo que refleja y la sociedad que quedaba fotografiada en sus páginas.

Episodio de los galeotes: Frente a la justicia legal, él opone la justicia natural, que se diferencia de aquella por carecer tanto de un código concreto de penas y delitos, como de un aparato represivo que imponga su acatamiento por la fuerza. Defensor del mundo mítico de la Edad de Oro en la barroca edad de hierro en que le tocó vivir, don Quijote aboga por una sociedad ideal en la que no exista propiedad privada, en la que la naturaleza dé por sí misma, sin necesidad de trabajar, sustento suficiente para todos los seres humanos, y en la que, en consecuencia, no haya necesidad de jueces ni de justicia. Idealismo utópico, sin duda; pero también rechazo simultáneo de todo sistema autoritario, de cualquier imposición violenta de un hombre sobre otro.”

Para Miguel de Cervantes la libertad está por encima de todo. Con su acción compensa una ley que no siempre es justa. Intenta ayudar al necesitado incluso cuando esa persona reconoce su falta. Porque hasta los condenados del tiempo de Cervantes son tan nobles y justos que reconocen sus faltas y delitos. Pero la actitud de nuestro caballero es compensatoria. Con su acción compensa todas las veces que se ha castigado a inocentes. La inquisición, la libertad, los preceptos católicos y la ironía son manejados primorosamente por Cervantes a lo largo de la obra.

La España de Cervantes: la sociedad

En 1956, el historiador Pierre Vilar escribió un artículo titulado *El Tiempo del Quijote*, en el que relacionaba ciertos temas de la novela con problemas de la sociedad coetánea como la guerra, la violencia, la pobreza y el bandolerismo. Pero hay que decir que es una crisis general en Europa, no exclusiva de España.

Don Quijote, a pesar de sus locuras, hacía una crítica seria de los problemas de su época. El mismo Quijote proclama que su empeño es restaurar la caballería andante, es decir, volver atrás buscando los ideales y principios que el presente ha olvidado.

“Casi todos los fenómenos sociales del libro son la consecuencia de una sociedad corrupta que Quijote cree sentirse llamado a reformar. “Agora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las edades de oro y en los andantes caballeros”. Esa es por tanto la razón de ser de Don Quijote: el caballero andante cuyo deber es enmendar el mal que hay en el mundo. Insisto: la España que Don Quijote ve no es de Oro, sino más bien todo lo contrario”. (Henry Kamen)

Permítanme interrumpir las palabras de Kamen para señalar que no hay nada nuevo bajo el sol. 400 años después, muchos –como D. Quijote- sentimos que, en nuestro tiempo, triunfa la pereza sobre la diligencia, la ociosidad sobre el trabajo, el vicio sobre la virtud, o la arrogancia sobre la valentía.

Es muy peligroso leer el *Quijote* como si fuera un libro de historia, porque los hechos históricos están presentados a veces muy irónicamente. Pero al mismo tiempo la novela ofrece material importante para concebir un juicio sobre los aspectos sociales. Se acerca al pasado, pero de un modo que no es ni verdadero ni falso, son las ideas de un caballero andante que tenía una obsesión: luchar contra el mundo y transformarlo.

En realidad, Don Quijote se lamentaba de la “depravada edad nuestra”, porque era un tópico de aquella época afirmar que la Edad de Oro vendría con el futuro pero era inimaginable en el presente. Igual que nos pasa muchas veces a todos, que soñamos con mejorar nuestro tiempo, construir sociedades mejores, con individuos más respetables, menos codiciosos, más generosos y altruistas. Por eso, a lo largo de todo el libro Don Quijote sigue luchando contra las fuerzas de un siglo hostil, para poder recuperar la época ideal. Y por ese deseo, esa esperanza que todavía hoy tenemos, todos somos quijotes.

Texto nº6: El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli – Jesús G. Maestro (1995)

Con frecuencia se ha hablado del *Quijote* como de una novela mucho más afín al mundo del barroco y del manierismo que a la estética del Renacimiento, cuyos

modelos de regularidad y simetría formales remitían incesantemente a un concepto estable y delimitado del cosmos artístico.

El hombre del Barroco percibe la realidad y la constitución de su mundo exterior de forma completamente fragmentada, discontinua, inestable, discreta, fallada . . . , en un momento en el que todavía no ha tomado conciencia de las posibilidades de su pensamiento subjetivo, ni de sus facultades creativas frente a los cánones de la poética mimética.

A continuación, trataremos de demostrar que es precisamente este concepto de disgregación, y esta imagen de manifestación discrecional o discontinua de la realidad, lo que permite y exige a Miguel de Cervantes la articulación, asimismo discreta y segmentada, del sistema narrativo en el que se sustantiva el *Quijote* como discurso literario.

Un análisis de los procesos elocutivos del *Quijote* revela la conveniencia de distinguir al menos tres entidades enunciativas básicas:

- 1) la que representa *Miguel de Cervantes*, como autor real y exterior al relato;
- 2) la que constituye el *Narrador* del *Quijote*, de cuya identidad y estatuto como personaje hablaremos inmediatamente; y
- 3) el *Sistema retórico de autores ficticios*, formado por:
 - a) el autor anónimo de los ocho primeros capítulos de la Primera Parte,
 - b) Cide Hamete Benengeli,
 - c) el morisco aljamiado⁵, igualmente anónimo, que traduce al castellano los manuscritos árabes hallados por el *Narrador*, y
 - d) los académicos de Argamasilla, autores de los poemas donados al *Narrador* por “un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba” (I, 52).

En el *Quijote* hallamos una serie de *autores ficticios* (Cide Hamete, el traductor morisco, el autor primero, etc.), los cuales forman parte de un sistema autorial meramente retórico y estilístico gobernado por el *Narrador*, voz anónima que organiza, prologa, edita el texto completo, y rige el sistema discursivo que engloba recursivamente el enunciado de los autores ficticios. La crítica moderna más autorizada estima que dichos autores obedecen a una parodia de los cronistas o historiadores fabulosos que solían citarse en las novelas de caballerías. Su estatuto no es el de narradores propiamente dichos, pues no narran nada: son citados, entrecomillados, o mencionados en un discurso indirecto o sumario diegético.

Cide Hamete, el morisco aljamiado, los poetas de Argamasilla, constituyen versiones ficticias o textuales del autor real y su voz en el mundo empírico, pues él es responsable último del acto de escribir.

Sin embargo, sucede con frecuencia que Cervantes se introduce convencionalmente en su propio discurso, y se presenta en él como cree conveniente, cual si se tratara de un personaje más del mismo, lo que confiere al relato una irónica expresión de verosimilitud.

Así, durante el escrutinio, ocurre el siguiente diálogo:

⁵ Aljamiado: Que está transcrito con caracteres del alfabeto árabe.

—*La Galatea*, de Miguel de Cervantes—dijo el barbero. Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará de todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (I, 6).

Cervantes lleva el concepto de ironía hasta regiones completamente inéditas para su época, al introducirlo como forma de lectura de los procedimientos narrativos del *Quijote*, e interpretarlo como exigencia de romper la ilusión de objetividad de la obra literaria, mediante la intervención del autor real en la novela, o la aparición del espectador como un personaje más en el escenario del drama.

Desde nuestro punto de vista, identificamos a la primera de estas entidades locutivas⁶ con un *Autor Primero*, anónimo, que no es Cide Hamete Benengeli (porque el texto no los identifica), y cuyo relato no ha sido ni escrito en árabe ni traducido por nadie (la novela no dice nada al respecto), y no presenta continuidad autorial con el capítulo 9 y siguientes. Al *Autor Segundo* lo identificamos con ese lector curioso del *Quijote*, al cual hemos venido refiriéndonos bajo la expresión de *Narrador*, puesto que además de cumplir funciones de compilador e investigador de la historia del hidalgo manchego, organiza los dos manuscritos:

A) Autor Primero: caps. 1–8,

B) La crónica en árabe de Cide Hamete, que encarga traducir a un morisco: caps. 9 y siguientes.

1) Autor real: *Miguel de Cervantes*

2) Autor “implícito” textualizado de forma discreta o discontinua en:

a) Autor primero: *Anónimo* (Caps. 1–8)

b) Cronista: *Cide Hamete Benengeli* (Cap. 9 en adelante)

c) Traductor: *Morisco aljamiado*

d) Poetas: *Académicos de Argamasilla*

e) Narrador: *Voz textual anónima, que organiza, prologa y edita el texto completo*

Evidencia de los narradores:

El personaje que actúa como Narrador y editor de las diferentes fuentes y manuscritos que constituyen la historia de Don Quijote advierte al final del capítulo 8, a propósito de la brusca interrupción del encuentro entre los hidalgos castellano y vasco, que “está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas,” y añade, refiriéndose a sí mismo: “Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen” (I, 8). Al comienzo del capítulo siguiente, insiste de nuevo en que “en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba” (I, 9).

⁶ Locutivo: referente a la palabra, lo verbal, el discurso.

Autor primero:

Desde nuestro punto de vista, el *autor primero* de la historia de Don Quijote es responsable del relato contenido en las fuentes manuscritas manejadas por el Narrador-editor en la narración de los ocho primeros capítulos de la Primera Parte, y constituye, desde el ámbito de los procesos elocutivos del discurso, la primera instancia o expresión discreta del autor implícito (Booth, 1961), o *autor textualizado*, del sistema retórico de autores ficticios en que se sustantiva la pragmática del *Quijote*.

Cide Hamete Benegeli:

Cide Hamete Benengeli es presentado por el Narrador-editor del *Quijote*, en el capítulo 9 de la Primera Parte, como el autor de un manuscrito arábigo que es traducido al castellano por un morisco aljamiado, y que comprende la historia de Don Quijote desde la aventura del vizcaíno en adelante. El resultado de la traducción del texto de Hamete es editado por el Narrador del *Quijote*, quien se comporta como “segundo autor” y editor de la obra. Cide Hamete es, como el resto de los autores ficticios, sólo un recurso estilístico, un personaje que sirve al diseño retórico del sistema narrativo; situado en una estratificación discursiva distinta a la de los personajes funcionales de la historia, actancialmente⁷ no significa nada, y, responsable con frecuencia de un discurso citado y entrecomillado por el Narrador, en estilo referido o sumario diegético⁸, no posee un estatuto narrativo en el discurso del *Quijote*, sino una función retórica de profundas con-secuencias en el conjunto del relato.

El personaje y la voz:

El Narrador-editor se burla de Don Quijote, transcribe los títulos de los capítulos, y su estilo es intensamente irónico con los personajes; Hamete, sin embargo, los presenta, eleva y enfatiza como héroes, como lo demuestran los escasos fragmentos que transcribe literalmente el Narrador: “Y es de saber que, llegando a este paso, el autor de esta verdadera historia exclama y dice: ‘¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso de don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles?’ ” (II, 17).

Cide Hamete Benengeli aparece con frecuencia asociado por el Narrador a los momentos más cómicos y risibles de la historia de Don Quijote, lo que convierte al cronista arábigo en uno de los personajes más burlados de la novela, y más sobresalientemente *pasivos* de ella, ya que Hamete no actúa en ningún momento como *agente* de nada: jamás habla directamente, ya que sus palabras son citadas y manipuladas por el Narrador de la forma, irónica con frecuencia, que él estima más conveniente; por otro lado, en su relación con los personajes actanciales, se configura como una personalidad distante y misteriosa, indudablemente fantasmagórica y legendaria, de cuya autoridad y trabajo se discute y desconfía, pues “su autor era

⁷ Actancialmente: en términos de acciones.

⁸ Diegético: del relato.

moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas⁹” (II, 3).

El traductor del Quijote:

Otro de los personajes del *Quijote* que forma parte del sistema retórico de autores ficticios es el morisco aljamiado, al que el *Narrador-editor* de la novela encarga la traducción de los manuscritos arábigos que contienen los capítulos 9 y siguientes de la Primera Parte y los de la Segunda Parte completa, redactados anteriormente por Cide Hamete.

Los poetas y académicos de Argamasilla:

El texto de Cide Hamete, traducido, transcrito y citado por el *Narrador*, no constituye el único testimonio ni la única contribución manuscrita al relato de Don Quijote—aunque sí la más extensa y reiterada—, pues, además de la redacción de los capítulos 1–8 de la Primera Parte, correspondiente al anónimo “autor primero,” los últimos párrafos del *Quijote* de 1605 advierten que en el interior de una caja de plomo,²³ hallada en los cimientos de una antigua ermita, que un médico pone en manos del *Narrador-editor*, se encuentran los epitafios y poemas con que este último cierra la Primera Parte del libro. La autoría de estos versos finales corresponde a los Académicos de Argamasilla, una más de las ficciones cervantinas “constructoras” del *Quijote*, y que podría considerarse como una más de las manifestaciones discretas del autor (implícito) textualizado:

Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas; sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza (...) Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba. En la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (I, 52).

El narrador del Quijote:

El estatuto que caracteriza al *Narrador* del *Quijote* es doble, ya que no sólo pertenece como personaje al sistema retórico de autores ficticios, a los que construye intencionalmente (Cide Hamete), y con los que está en relación directa (morisco aljamiado), al introducir en su propio discurso las aportaciones manuscritas que aquéllos le proporcionan, sino que es además el único de todos los “autores ficticios” que real y verdaderamente *narra* lo que acontece en el *Quijote*, como discurso que transcurre *in fieri*¹⁰, y cuya escritura es simultánea al acto mismo de enunciación que registra la voz del *Narrador*.

⁹ Quimeristas: imaginativos, soñadores.

¹⁰ In fieri: para indicar que algo está en vías de hacerse o haciéndose.

Organiza y compila debidamente las diferentes versiones y crónicas (autor primero, Cide Hamete, indicaciones del traductor, poemas de los académicos de Argamasilla), y las edita como texto—destinado a un lector implícito—, que en el mundo empírico es firmado (y elaborado) por Miguel de Cervantes, como autor real del mismo, destinado como es natural al conjunto de lectores reales en que nos situamos cada uno de nosotros.

Habitualmente, narra desde la tercera persona y no forma parte de la historia que cuenta (narrador heterodiegético), aunque a veces utilice la primera persona, especialmente para describir su implicación en el proceso de búsqueda y edición de los manuscritos (narrador autodiegético).

La narración funciona de la siguiente manera:

Cervantes → [Narrador-Editor → Autor Primero (caps. 1–8) / Cide Hamete (9 y siguientes) (traductor morisco) → Personajes del *Quijote* que narran historias intercaladas.

Al *Narrador-Editor* del *Quijote* corresponden en el texto de ficción las siguientes disposiciones:

1. La redacción del prólogo de la Primera Parte de la historia.
2. La organización de los contenidos narrados en los capítulos 1–8 de la Primera Parte, cuya fuente histórica es un narrador anónimo que en el texto se denomina *Autor Primero*.
3. La disposición formal de las fuentes y de los acontecimientos narrados desde el capítulo 9 hasta el final, cuya fuente histórica es Cide Hamete, labor que implica el hallazgo de los manuscritos y el encargo de su traducción al morisco aljamiado.
4. La adición de los epitafios con que concluye la Primera Parte, hallados en una caja de plomo, en los cimientos de una ermita en reconstrucción, y que le son entregados por un médico al Narrador-editor.
5. Contraste y compilación de las diferentes fuentes, narración de los hechos y edición del texto tal como es destinado al *lector implicado* en el texto de ficción.