

## Las raíces italianas de Cide Hamete<sup>1</sup>

José Manuel Martín Morán  
(Università del Piemonte Orientale)

Cide Hamete Benengeli representa en el *Quijote*, por un lado, la pervivencia de un recurso tan antiguo casi como la escritura narrativa, el del autor ficticio y el manuscrito encontrado, y, por el otro, el acondicionamiento de ese mismo recurso para su proyección hacia el futuro de la novela. Lo que equivale a decir que, con el tratamiento que le reserva, Cervantes transforma radicalmente la figura del autor ficticio, tal como había quedado codificada desde sus primeras manifestaciones en las *Crónicas troyanas* de Dictis Cretense (*Ephemeris belli trojani*, s. IV d. C.) y Dares Frigio (*De excidio Troiae historia*, s. VI d. C.) (García Gual, 48; Angelet, XXXIII), hasta su última versión caballeresca, tanto en la vertiente española del *Amadís* como en la italiana del *Orlando furioso*, para dotarla de la nueva prestancia que mostrará en *I promessi sposi* (D'Ovidio; Sanvisenti; Chini; Ruffinatto), por poner solo un ejemplo de obra en la que un descendiente de Cide Hamete será capaz de sustentar un nuevo tipo de narración.

### Trayectoria de Cide Hamete

En el libro de 1605, Cide Hamete es poco más que un *divertissement* por el que Cervantes parodia la pseudohistoricidad que el tópico del autor ficticio y el manuscrito en lengua antigua (Baquero Escudero) ofrecían a los autores de los libros de caballerías (Marín Pina). Lo que en el *Amadís* y sus congéneres suponía un anclaje seguro a la verosimilitud, por su remedo de los métodos de investigación histórica (Eisenberg), en el *Quijote* queda en evidencia con el reparo inicial del narrador al manuscrito árabe: “Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9).<sup>2</sup> Aquí, como en otras ocasiones, Cervantes revitaliza un ramo seco de las técnicas narrativas del pasado, con el desvelamiento ingenuo de su más íntima esencia: el autor ficticio -lo decía antes- proporciona una pátina de historicidad a lo narrado, no cabe duda, pero introducir su figura en un relato implica el reconocimiento de que ese relato es ficticio, pues se construye con los *topoi* de la ficción narrativa (Angelet, XXXII; Bognolo, 85-86); eso es lo que viene a desvelar el reparo del narrador apenas citado. La emergencia en la superficie del texto del *Quijote* de lo que en principio debería haber quedado relegado a su efecto en el público conlleva la reflexión sobre el estatuto aporético del recurso -posee fuerza de verdad, aun proponiéndose como intrínsecamente falso- y la fundación de un pacto con el lector que va más allá de la suspensión de la incredulidad, para reivindicar la paradoja narrativa que la parodia ha ensamblado (Cide Hamete es garante prestigioso del discurso elevado de la historia y, a la vez, pariente de un arriero morisco y mentiroso), como sustento básico del placer de la lectura.

Cide Hamete modifica la información genética del relato de las hazañas del caballero andante loco, como acabamos de ver, con su mera existencia, pues da pie a que el segundo autor se mofe de él con palabras de doble intención, como cuando le llama “historiador muy curioso y muy puntual” (I, 16), después de que nos haya referido un detalle tan crucial para el relato como la cantidad, y las buenas presencia y salud de los mulos del arriero de Arévalo o cuando califica la historia que nos cuenta de “gravísima, altisonante, mínima, dulce” y termina la serie con el malicioso sonsonete “e imaginada historia” (I, 22). En realidad, aparte de esta comparecencia pasiva como pararrayos del furor paródico del narrador, su presencia activa en el *Quijote* de 1605 no va más allá de la

<sup>1</sup> Una versión muy reducida de este trabajo se ha publicado en *Critica del testo*, XX / 3 (2017) [2018], 93-112. Este artículo expone algunos resultados del proyecto de investigación “Trasposizioni e riscritture (XVI-XX secolo)” financiado por la Università del Piemonte Orientale.

<sup>2</sup> He utilizado la edición online del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>.

responsabilidad por la división en capítulos y en partes del relato (“en este punto dio fin a la tercera [parte] el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli,” I, 27). En las tres lindes divisorias de las cuatro partes en que se fragmenta el *Quijote* de 1605 (I, 8/9; I, 14/15; I, 27/28) se halla siempre una referencia a Cide Hamete o a su “historia” como responsables del corte. Más allá de esa zona del relato que contiene las tres divisiones, o sea, la comprendida entre el capítulo I, 9 y el I, 27, no volvemos a encontrar referencias al pseudoautor o a su “historia.” En un par de ocasiones fuera de la zona de marras, don Quijote se acuerda de su cronista (I, 31 y I, 46), pero no parece referirse a Cide Hamete, sino al sabio encantador por él imaginado en I, 2: “Aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo” (I, 31); “el sabio encantador que mis cosas tiene a cargo” (I, 46). En el último capítulo se menciona de nuevo la “historia” escrita de don Quijote y se recupera la figura del “autor,” lo que podría traer a la mente del lector al morisco aljamiado; en realidad, el de los compases finales de 1605 no tiene las atribuciones de Cide Hamete sino las del primer autor, el de los ocho primeros capítulos, con aficiones de investigador de archivos y la intención de acabar con el prestigio de los libros de caballerías del prologuista de la obra: “El [...] autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías” (I, 52).<sup>3</sup> De modo que podemos afirmar que, en el *Quijote* de 1605, la figura de Cide Hamete se eclipsa en el capítulo I, 28, después de haber desarrollado un papel importante en la organización de la materia diegética; para volver a encontrarlo en la plenitud de sus funciones y con nuevas atribuciones habrá que esperar hasta la segunda parte del libro.

Así pues, en el *Quijote* de 1605, Cide Hamete no parece ir más allá de la reproducción del tópico del autor ficticio de los libros de caballerías, con sus diferentes elementos constitutivos: un manuscrito en lengua antigua y prestigiosa, hallado en lugar teñido de exotismo (el Alcaná de Toledo), de modo un tanto venturoso por -y aquí está la novedad- el lector de los primeros ocho capítulos del relato. En los libros de caballerías, el descubridor del manuscrito solía ser el propio autor de la historia, transformado en narrador; en el *Quijote*, Cervantes traslada esa responsabilidad al lector, destronando al narrador de su reino autoritario y encumbrando al lector al papel de dómene omnímodo de la narración. En otras palabras, el hallazgo del manuscrito árabe no responde a la necesidad de encontrar una fuente fidedigna para continuar la redacción de la historia, sino a la de hallar la continuación de un relato que ha cautivado a su primer lector. Montalvo y Cervantes usan la misma convención literaria para conseguir, el primero, la segunda fuente verídica de los hechos que cuenta el narrador y, el segundo, para que el lector pueda prolongar el placer de la lectura.

El Cide Hamete de 1615 alcanza una profundidad y un desarrollo sin parangón con su gemelo de 1605 (Flores, 11) y con sus antecesores de los libros de caballerías; baste pensar que, si en 1605 su nombre aparecía citado en 5 ocasiones, en 1615 lo encontramos 35 veces, según mi cómputo personal. Su desarrollo no es solo cuantitativo, sino también cualitativo, como se aprecia por la amplia gama de funciones que ejerce: además de contar la historia por la persona interpuesta del segundo autor (las fórmulas “cuenta Cide Hamete” o “dice la historia” se repiten a menudo) y dividir el relato en capítulos (“y aquí, con este breve capítulo, dio fin el autor, y comenzó el otro,” II, 37), como ya hacía en 1605, ahora, en 1615, recibe las críticas de los lectores y de los personajes, toma la palabra en primera persona para dirigirse al lector y para exhortar a la acción a don Quijote, y también para dar testimonio de su conocimiento directo de los personajes, enjuiciarlos, enunciar verdades morales o manifestar su entusiasmo por la vuelta a las aventuras de don Quijote; además, duda sobre la verdad de algún episodio, reflexiona sobre la calidad del relato y decide la nueva estructura que le va a dar con menos novelas interpoladas respecto a la primera parte. Indirectamente, por boca del narrador y de los personajes que han leído el libro de 1605, aparecerá como padre del libro en cuestión, al alimón con el segundo autor cristiano, al principio, pero a partir del capítulo II, 59, tras la noticia de la publicación del libro de Avellaneda, se convertirá en el progenitor único de don Quijote; y, ya en el

<sup>3</sup> He tratado la cuestión de la evolución de Cide Hamete con más detenimiento en Martín Morán 2006. Las incongruencias en el tratamiento de Cide Hamete son analizadas por Iglesias Feijoo.

colmo de su dignificación y encumbramiento, lo escucharemos en el final dirigirse a su pluma para atribuirse a sí mismo las mismas palabras y las mismas intenciones que expresara el autor verdadero en el prólogo de 1605.

A ningún autor ficticio de los libros de caballerías se le han adjudicado nunca tal cantidad de funciones y responsabilidades; ha parecido, pues, improcedente a algunos cervantistas la asimilación de Cide Hamete a Helisabad o Xartón, entre los muchos parientes de la estirpe, como proponía la crítica cervantina (Roubaud) en la estela de Clemencín (1063-1064). Américo Castro (418) fue de los primeros en diferenciar a Cide Hamete de los cronistas caballerescos, basándose precisamente en la falta de funciones de estos en el texto. Riley (316-317), por su parte, lo distingue de sus predecesores por el “refinamiento” del sujeto y por el manejo del que lo hace objeto el verdadero autor, “con un conocimiento tal de los principios literarios que no se puede comparar con los conocimientos rudimentarios que tenían los otros novelistas”. Chevalier (463-464), en la línea de Castro y Riley, no duda en rechazar la ascendencia amadisiana del historiador morisco y en postular al Turpín de Ariosto como su directo antecesor.

Como se habrá intuido por el razonamiento anterior, por mi parte creo que, si el Cide Hamete de 1605 puede dialogar directamente con sus colegas de las caballerías españolas, para entender su eclosión de 1615 es necesario imaginar un viaje suyo a Ferrara, al taller de Boiardo y Ariosto; que es justamente lo que haremos nosotros en las próximas páginas.

#### Turpín entre la historia y la leyenda

Apenas vale la pena recordar que Turpín, arzobispo histórico de Reims muerto entre el 789 y el 794, ocupa una posición preeminente en la historia y la leyenda carolingia, por ser uno de los doce Pares de Francia, aunque no tan preeminente como la que le corresponde en cuanto *auctoritas* por antonomasia de la épica medieval franco-italiana (Zatti, 175). Como supuesto autor de la *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (Bello) incluida en el *Codex Calixtinus*, se convirtió en el garante de la historicidad de la mayor parte de las obras de la tradición épica italiana (Cabani, 136), tanto en su vertiente popular como en la culta, desde los *canterini* de finales del *Trecento* hasta los grandes bardos a caballo del *Quattrocento* y el *Cinquecento*, Pulci, Boiardo y Ariosto (Tognoli, 70-71; Zatti, 175-177). La alusión por parte de los autores de los textos caballerescos a Turpín y su historia evocaba en el auditorio la fuente ya conocida por otras obras similares; eso bastaba para envolver el texto en un halo de veracidad histórica, lo que, por añadidura, eximía al autor de la consultación del mamotreto de marras; y es que, como señala Cabani (135-136), la historicidad para el público medieval no implicaba, como para nuestra visión moderna, la verificación de los hechos, sino el aval de una tradición. Tal era el mecanismo de las *auctoritates* en campo épico, según Tognoli (70) y Zatti (177), quienes, por otro lado, no dejan de subrayar el desgaste al que el nombre de Turpín había sido sometido, reducido a una mera fórmula de autenticación de los relatos, hasta que Pulci, pero sobre todo Boiardo y luego Ariosto, lo revitalizaron en clave paródica, para convertirlo en una autoridad fingida que podía garantizar cualquier cosa. Franceschetti (5), en contra de lo sostenido por casi todos los críticos, señala la difusión limitada de Turpín en los textos épicos anteriores al *Morgante* de Pulci, sin discutir el dato de su propagación en los textos posteriores que ponen en solfa su autoridad. Con todo, he de consignar un hecho curioso que, a mi ver, pone en duda la interpretación casi exclusivamente paródica de las intervenciones del autor ficticio en los libros de Boiardo y Ariosto: a mediados del siglo XVI, un lector tan atento como Simone Fornari en su *Spositione sopra l'Orlando furioso* (1550) aún cree en la veridicidad de Turpín y justifica que Ariosto lo use como *auctoritas* (Chevalier, 14; Zatti, 207); y es que, al fin y al cabo, su autoridad y prestigio debían de estar muy presentes en el imaginario colectivo, si, por los mismos años, Giraldi Cinzio (47) explicaba el término *romanzo* como derivado de “remense,” con una antonomasia reveladora, porque “Turpino [...] vogliono che più di ognuno abbia data materia a simili poesie colle sue scritte; perocché essendo

egli arcivescovo Remense, vogliono che state siano queste composizioni dette romanzi.”<sup>4</sup> A continuación focalizaremos nuestra atención en la evolución del tratamiento reservado a Turpín en las obras de Pulci, Boiardo y Ariosto, para después contrastarlo con el que Cervantes dedica a Cide Hamete.

### Evolución de Turpín

En el *Morgante* (1478-1483) de Luigi Pulci, Turpín está presente ante todo como personaje de acciones caballerescas, al lado de Orlando y Carlomagno, y menos como autor de una crónica de sus hazañas; la proporción entre los dos tipos de intervención es de tres a uno: 42 ocurrencias para el personaje y solo 14 para el autor. Cuando se le menciona como fuente, normalmente con el consabido “se Turpín non mente,” suele hacerse como “inerte ripetizione dei moduli tradizionali” (Zatti, 178). He de decir que en ninguna de las ocurrencias de Turpín como fuente del *Morgante* me ha parecido apreciar un tratamiento paródico o irónico, en contra de lo sugerido por Zatti (178). Adquiere ya, eso sí, un papel importante en el mecanismo distanciador de la elucubración filológica en torno a los manuscritos de las fuentes primarias; y así, por ejemplo, el narrador, cuando Turpín muere, para poder continuar su relato, echará mano de los otros *auctores* –Alcuino, Arnaldo- que le aconseja su amigo Poliziano, con el fin de evitar los previsibles reproches de los lectores (Zatti, 179). Esta preocupación filológica por el cotejo de las varias fuentes de la historia<sup>5</sup> la volveremos a encontrar en Boiardo y en Ariosto, y también en Cervantes, como veremos en las páginas siguientes. Pulci se preocupa, además, de justificar la existencia del manuscrito de Turpín, negando que muriera en Roncesvalles, para concederle la posibilidad de elaborar la obra que le sirve de fuente a él mismo (XXVII, 79, 998-999), lo que, de algún modo, contribuye a dar al personaje el fundamento de la *auctoritas*.

El verdadero punto de inflexión en el tratamiento de la figura de Turpín se produce con el *Orlando innamorato* (1483-1493) de Matteo Maria Boiardo, texto en el que, al lado del aumento cuantitativo de la presencia del autor ficticio, podemos constatar su considerable desarrollo cualitativo, con la ampliación de su espectro de funciones en el relato.<sup>6</sup> En las 48 ocurrencias, sobre 66 totales, en que el remense aparece como autor –Boiardo, como se ve, invierte las proporciones de Pulci entre las ocurrencias del autor ficticio como personaje y como fuente-, además de garantizar la exactitud de ciertos detalles, organizará la alternancia del relato entre las hazañas de un caballero y las de otro, entrará en conflicto con el narrador sobre la autenticidad de algunos particulares narrativos y ejercerá varias otras funciones que veremos sucesivamente en comparación con las del Turpín del *Furioso* y las del Cide Hamete del *Quijote*. El elemento clave de la evolución del modo de presentar al pseudoautor por parte de Boiardo es, sin duda, su investidura paródica; Turpín es usado sin ningún pudor por parte del narrador como garantía para hechos difícilmente creíbles, como, por ejemplo, la exorbitante cantidad de caballeros del ejército del rey Agricane en el asedio de Albraca: “Vintidua centonara di migliara / de cavalieri avìa quel Re nel campo / (Turpin è quel che questa cosa nara)” (Boiardo, I, 10, 26);<sup>7</sup> o los efectos desastrosos de la fogosidad erótica de Mandricardo y una bella desconocida para el pabellón que los alberga: “Ma pur scrive Turpin verace e iusto / che ‘l pavilion crolava intorno al fusto” (III, I, 35).<sup>8</sup>

Al comienzo del relato, el narrador revela que su historia se basa en una obra que el propio Turpín había mantenido secreta: “Questa novella è nota a poca gente, / perché Turpino istesso la

<sup>4</sup> “Dicen que Turpín más que nadie ha dado materia a tales poesías con sus escritos; y como era arzobispo Remense, por ese motivo se llamaron estas composiciones *romanzi*.” (La traducción es mía). Citado por Farnetti, 83.

<sup>5</sup> Scarsella (392) habla de conciencia prefilológica en los *canterini*, concretamente en la *Entrée* y luego la estudia en las obras de Pulci y Boiardo. Zatti (176), en cambio, niega la preocupación genuina por el cotejo de las fuentes en los *canterini*.

<sup>6</sup> En palabras de Miccoci (836), con referencia al Turpín del *Innamorato*, “un elemento inerte, un estereotipo de la tradición caballerescas [...] es transformado y reinsertado en el juego del poema” (traducción mía).

<sup>7</sup> “Veintidós centenares de millares / de caballeros tenía aquel Rey en el campo / (Turpín es quien esta cosa narra).” Todas las traducciones del *Innamorato*, el *Morgante* y el *Furioso* son mías.

<sup>8</sup> “Pero escribe Turpín, veraz y certero, / que el pabellón se caía en torno al tronco.”

nascese” (Boiardo, I, 3).<sup>9</sup> Como Pulci con la existencia del libro de Turpín, también Boiardo se preocupa de establecer las líneas de difusión material de una historia inaudita para la tradición carolingia como era la del enamoramiento de Orlando, héroe hasta entonces poco dado a ciertas sensiblerías; esta toma de distancia de las fuentes canónicas es sin duda un buen caldo de cultivo para el tratamiento irónico del *auctor* (Scarsella, 388-389). Y este será el que reciba también en el *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532) de Ludovico Ariosto, aunque no siempre, como, por otro lado, tampoco en el *Innamorato*. El desarrollo cualitativo que le había imprimido Boiardo resultará confirmado y aumentado en la continuación de Ariosto, con un número de ocurrencias menores, pero casi todas dedicadas a la función de autor (15 sobre 18 totales). Así pues, del taller ferrarés de Boiardo y Ariosto sale Turpín con una fisonomía cambiada respecto a la tradición de los *canterini* y de Pulci, y con una serie de funciones nuevas; esta fisonomía y estas funciones las vamos a contrastar a continuación con las del Cide Hamete cervantino, para tratar de comprender su parentesco.

#### Funciones del autor ficticio en Boiardo, Ariosto y Cervantes. Puntualidad narrativa

Tanto el Turpín de Boiardo como el de Ariosto son precisos y puntuales en su narración, como lo era ya el de Pulci, capaz de trasladar el día exacto de un suceso: “Dice Turpin che il dì di San Michele / di maggio, fu la battaglia crudele” (Pulci, 27, 111).<sup>10</sup> El Turpín de Boiardo, por su parte, llega a especificar el grosor de Durindana: “Et era grossa (come Turpin conta) / ben quatro dita da l'elzo ala punta” (Boiardo, I, 6, 5)<sup>11</sup> y el tamaño de una joya del yelmo de Astolfo: “Per una zoglia posta in quel lavoro, / che (se non mente il libro de Turpino) / era quanto una noce; e fu un rubino” (Boiardo, I, 1, 61).<sup>12</sup> El Turpín de Ariosto, a su vez, señala el primer día en que se arrodilló Marfisa: “Questo fu il primo dì (scrive Turpino) / che fu vista Marfisa inginocchiarsi” (Ariosto, XXXVIII, 10)<sup>13</sup> y cuenta minuciosamente cuántos enemigos de Orlando se libran del descalabro de una enorme mesa arrojadiza: “Quei che la mensa o nulla o poco offese / (e Turpin scrive a punto che fur sette)” (Ariosto, XIII, 39-40).<sup>14</sup>

Por lo que respecta a Cide Hamete, ya he tenido ocasión de mencionar la alta consideración que su labor le merece al narrador del primer *Quijote*, el cual lo califica de “historiador muy curioso y muy puntual” (I, 16) y a su historia como “gravísima, altisonante, mínima, dulce” (I, 22); claro que con el “puntual” de la primera frase se refiere a la descripción de unos prosaicos mulos y la segunda serie adjetival la concluye con un “e imaginada historia.” Parecido retintín irónico del narrador cervantino sobre la precisión y puntualidad del pseudoautor lo ha percibido la crítica en la insistencia de los narradores de Boiardo y Ariosto que acabamos de oír en la fiabilidad de sus cronistas (Franceschetti, 13-15); el primero se cautela maliciosamente tras la credibilidad de Turpín, antes de estampar las medidas despropositadas de un grifo: “Torpin lo scrive lui per cosa certa, / che ogni ala è dieci braza, essendo aperta” (Boiardo, I, 13, 16) y de una ballena: “Ma Turpin me assicura, ch'è l'autore, / che la pone dua miglia di longeza” (Boiardo, II, 13, 58);<sup>15</sup> el segundo, el narrador de Ariosto, socarronamente contrapone la veracidad de su fuente y la hiperbólica altura que alcanzan los trozos de lanza en el primer choque entre Mandricardo y Ruggiero: “Scrive Turpin, verace in questo loco, / che dui o tre giù ne tornaro accesi, / ch'eran saliti alla sfera del fuoco” (Ariosto, XXX, 49).<sup>16</sup> Segre (587) señala como antecedente de Cide Hamete al Turpín de Ariosto -yo añadiría el de Boiardo- por esta “caleidoscopización de la verdad” que él ve en “el uso jocoso de una fuente casi legendaria para avalar las mayores y más bellas mentiras.”

<sup>9</sup> “Esta historia la conoce poca gente / porque Turpín mismo la ocultó.”

<sup>10</sup> “Dice Turpín que el día de San Miguel / de mayo, fue la batalla cruel.”

<sup>11</sup> “Tenía un grosor (como Turpín cuenta) / de cuatro dedos desde la guarda hasta la punta.”

<sup>12</sup> “Una joya puesta en aquella pieza, / que (si no miente el libro de Turpín) / era como una nuez; y era un rubí.”

<sup>13</sup> “Este fue el primer día (escribe Turpín) / che a Marfisa vieron arrodillarse.”

<sup>14</sup> “Los que la mesa o nada o poco hirió / (y Turpín escribe que fueron siete).”

<sup>15</sup> “Turpín lo escribe él por cosa cierta, / que cada ala es de diez brazas, estando abierta.” “Pero Turpín me lo confirma, que es el autor / pues la estima en dos millas de longitud.”

<sup>16</sup> “Escribe Turpín, veraz en este paso, / que dos o tres volvieron encendidos, / pues habían subido hasta la esfera del fuego.”

### Reticencia y contraste con el narrador

A veces, los tres cronistas ocultan algunos detalles de sus narraciones, si bien no siempre voluntariamente, como vemos que hace el Turpín del *Innamorato* con los nombres de los caballeros que combaten con Rinaldo: “Con lui se affrontarno altre persone, / che Turpin non li seppe nominare” (Boiardo, I, 19, 49)<sup>17</sup> o el Turpín del *Furioso* con los muertos por Cloridano a la vera del lecho del adivino Alfeo: “Quattro altri uccide appresso all'indovino, / che non han tempo a dire una parola: / menzion dei nomi lor non fa Turpino” (Ariosto, XVIII, 175).<sup>18</sup> Escasa atención demuestra aquí el cronista primigenio, pero, con todo y con eso, esta su actitud tan despreocupada por lo accesorio resulta fundamental para reafirmar la veracidad de su crónica, pues si el narrador y con él el lector se sorprenden de su silencio en esta ocasión –y en pocas más, a decir verdad: tres en el *Innamorato* y ninguna en el *Furioso*– es porque admiran su puntualidad y veracidad en las demás. En descargo del cronista hay que decir que la reticencia depende, en algunas ocasiones, de causas ajenas a su voluntad, como el “aire oscuro” que le impide contar cuántos moros huyeron ante Rinaldo y Malagigi: “Levò a Turpino il conto l'aria oscura, / che di contarli s'avea preso cura” (Ariosto, XXXI, 79).<sup>19</sup> Puntual y verdadero lo suele ser también Cide Hamete, y no necesitábamos las afirmaciones del segundo autor para comprobarlo; solo en materia de árboles, todo hay que decirlo, su precisión parece disminuir, pues no distingue encinas de alcornoques (II, 60) ni hayas de alcornoques (II, 68); aunque, a decir verdad, tampoco distinguía el sexo de las cabalgaduras de las tres campesinas del Toboso: “Hacia donde él [Sancho] estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara” (II, 10).

La reticencia del cronista puede extenderse desde pequeños detalles narrativos, como en los ejemplos citados, hasta episodios enteros, como el de la suerte que corrió el clérigo atacado por Rinaldo: “Quel che ne fosse, non scrive Turpino, / et io più oltra ve ne sciò dir nula” (Boiardo, II, 24, 34)<sup>20</sup> o la del monje derrotado por Rodomonte en el *Furioso*: “Di lui non parla piú l'istoria mia” (Ariosto, XXIX, 7).<sup>21</sup> Tampoco sabremos nunca cómo era exactamente la amistad entre Rocinante y el rucio, pues Cide Hamete, que “hizo particulares capítulos della [...] por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella” (II, 12). En las tres obras, la falta de rigor de la *auctoritas* crea una leve forma de conflicto entre esta y el narrador, que sirve para afianzar tanto a la una como al otro en su función y hacerlos a aquella más creíble como figura, y a este más solvente y libre respecto de ella.

### En conflicto con el narrador

El contraste latente entre el pseudoautor y el narrador en estas situaciones puede llegar a hacerse casi explícito en el *Innamorato*; por ejemplo, en la ponderación del grito que lanzan los gigantes adversarios de Ferraguto, tan ensordecedor “che non se odì giamai sì forte trono: / Turpino il dice (a me par maraviglia) / che tremò il prato intorno a lor doa miglia” (Boiardo, I, 1, 74);<sup>22</sup> el narrador marca las distancias de la exageración apreciativa con ese “Turpín lo dice (a mí me parece maravilla),” como luego el narrador del *Furioso* ante las increíbles hazañas de Ruggero, capaz de cortar a cinco hombres por la mitad de un solo tajo: “Il buon Turpin, che sa che dice il vero, / e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace, / narra mirabil cose di Ruggiero, / ch'udendolo, il direste voi mendace” (Ariosto, XXVI, 23).<sup>23</sup> En realidad, ambos narradores usan a Turpín para hacer verosímiles evidentes hipérbolos narrativas, mientras preservan la propia integridad de autoridad imparcial y

<sup>17</sup> “Con él se afrontaron otras personas, / que Turpín no las supo nombrar.”

<sup>18</sup> “Otros cuatro mata junto al adivino, / que no tienen tiempo de decir ni una palabra: / de sus nombres Turpín no hace mención.”

<sup>19</sup> “Le imposibilitó a Turpín la cuenta el aire oscuro, / que de contarlos se había preocupado.”

<sup>20</sup> “Lo que fue de él, no lo escribe Turpín, / y yo no os sé decir nada más.”

<sup>21</sup> “De él no vuelve a hablar mi historia”.

<sup>22</sup> “Que no se oyó jamás tan fuerte trueno / Turpín lo dice (a mí me parece maravilla) / que tembló el prado en torno a ellos por dos millas.”

<sup>23</sup> “El buen Turpín, que sabe que dice la verdad, / y deja luego creer lo que se quiera, / narra admirables cosas de Ruggero, / que oyéndolo, diríais que es mendaz.”

digna de confianza para el racionalismo humanista del lector contemporáneo. Boiardo y Ariosto tratan de mediar, con el divorcio de su autor de referencia, entre la postura escéptica y distante que parecería requerir del narrador la preceptiva aristotélica del periodo<sup>24</sup> y la necesidad de mantener en vida el impetuoso caudal de la materia carolingia, fuente inagotable del placer de la lectura. Tras la mediación se esconde una forma de complicidad del narrador con el lector, a expensas del *auctor* embustero, por más que el oxímoro no se mantenga en pie; como tampoco se mantiene, fuerza es reconocerlo, el juego aporético cervantino con el pacto narrativo que hemos visto más arriba, cuando presenta a Cide Hamete como historiador verdadero y puntilloso, para enseguida desmontar tan encumbrada imagen con su adscripción a la etnia mora y su condena genética a la mendacidad. Tanto el galo como el moro son sometidos a un proceso de desestabilización de su credibilidad en clave paródica, con una diferencia en favor del galo y es que aún se le concede el beneficio de la duda -se trata, al fin y al cabo, de su palabra contra la del racionalista narrador renacentista-; por el contrario, al Cide Hamete de Cervantes no se le concede vía de escape: es mentiroso en cuanto moro y esa mancha infamante teñirá todas y cada una de sus palabras. Lo que en Boiardo y Ariosto funciona como fórmula de autenticación, según la expresión de Cabani (132-133) -fórmulas que, por cierto, ya se pueden encontrar en los *canterini* del Trecento-,<sup>25</sup> en Cervantes, con vuelo pindárico, se convierte en fundamento de un nuevo pacto narrativo.

#### Cide Hamete en contraste con el lector

A fin de comprender mejor la distancia entre el cronista cervantino y sus antepasados itálicos, conviene distinguir ahora entre la actitud del narrador frente al Cide Hamete de 1605 y al de 1615. La primera versión del conflicto se resuelve, como hemos visto, con la descalificación por mentiroso del pseudoautor y, por tanto, con el reconocimiento de la dimensión ficticia del relato. En la segunda versión del conflicto entre narrador y autor ficticio, quien en realidad se enfrenta a Cide Hamete son los propios lectores del libro de 1605, por la persona interpuesta de Sansón Carrasco. El bachiller de Salamanca vehicula hasta el presente del diálogo con don Quijote y Sancho de 1615 las críticas de la recepción del libro de 1605, suscitando la reacción de sus interlocutores, los cuales terminan formando una comunidad de intereses con los lectores para la mayor parte de los temas en litigio; y así vemos que se sorprenden por el descuido de la pérdida y recuperación del burro de Sancho, protestan contra la manumisión de los principios de la poesía en pro de los de la historia, como último argumento para defender una visión menos envilecedora de sus personas, y reclaman la exclusiva de sus hechos en el libro, sin adendas improcedentes como la de *El curioso impertinente* (I, 3-4). Los resultados de este diálogo se manifestarán en la prosecución del relato con una modificación de su estructura para excluir en lo posible las interpolaciones, con el retoque a la personalidad de los protagonistas a fin de evitarles el trato violento y con una mayor atención a las incongruencias narrativas (Martín Morán 2016). Otro resultado del diálogo, este indirecto y subrepticio, es la transformación de Cide Hamete de pseudoautor trapacero en cronista fidedigno y abierto a las sugerencias de lectores y personajes. Así pues, el notable desarrollo cuantitativo y cualitativo del *auctor* moro en el *Quijote* de 1615 habría que achacarlo a la necesidad del autor verdadero de modificar el modelo estructural de su novela, para dar respuesta a una serie de estímulos externos a la obra.

En Cervantes, el conflicto entre el pseudoautor y las otras entidades implicadas en la transmisión de la obra se traslada, como acabamos de ver, desde el narrador de los dos *Orlandos* al lector. Claro que, bien mirado, los narradores itálicos también eran lectores de la crónica de Turpín, como lo es de la de Cide Hamete el segundo narrador del *Quijote*, por lo que, en lo referente a la

<sup>24</sup> Una de las críticas que los nearistotélicos le hacen a Ariosto tiene que ver justamente con su escasa propensión a desaparecer del relato, como Aristóteles querría de Homero; trata el asunto Javitch (1988, 66). Para la relación entre estas ideas del Pinciano y los tratadistas italianos, concretamente Piccolomini, así como su repercusión en el *Quijote*, se puede consultar Riley (318 y ss.) Véase también Márquez Villanueva (233).

<sup>25</sup> Zatti (177) cita varios ejemplos de fórmulas como “se la storia non mente,” “se Torpin non erra” de *La Spagna* y de *La Ancoira*.

necesidad de contrastar el quehacer del cronista con la recepción de su destinatario inmediato –una especie de representante figural del lector implícito-, nada parecería cambiar en el cambio de país; en realidad, en el *Quijote* de 1615, al lector figural se le añade el lector ficticio, es decir, los diferentes personajes del *Quijote* de 1615 que han leído el libro de 1605, y una especie de superlector, Sansón Carrasco, capaz de resumir en su persona muchas interpretaciones diferentes de los lectores reales.<sup>26</sup> Como se puede apreciar, en la segunda parte de la obra, el conflicto entre el pseudoautor y su receptor tiene una vasta gama de posibilidades de manifestación, todas ellas con repercusiones concretas en la estructura del relato. A esta declinación del tópico del autor ficticio, que en sí no sería más que la potenciación y el enriquecimiento de un aspecto del mismo, el del conflicto con su receptor ya presente en Boiardo y Ariosto, Cervantes le añade un elemento más, que va a ser el verdaderamente revolucionario en la continuación de 1615; me estoy refiriendo al hecho de que se pronuncien también respecto a la labor del autor ficticio los protagonistas de su crónica.<sup>27</sup> En fin, de un simple juego de refracciones de la verdad narrativa en 1605 –“caleidoscopización” la llamaba Segre- Cervantes ha sabido extrapolar una estrategia metaficticia en 1615, con lectores y personajes que critican la estructura del relato y un pseudoautor que responde a esas críticas, que le consiente transformar drásticamente el modelo narrativo de la primera parte y anticipar muchos planteamientos de las novelas posteriores.

### Organización del relato

A Turpín le atribuyen Boiardo y Ariosto la organización del relato, o sea, la decisión de concentrar su atención sobre una línea narrativa diferente a la que venía siguiendo hasta el momento. Lo hacen con fórmulas como “ma parlar più di ciò lassa Turpino, / e torna a dir de Astolpho paladino” (Boiardo, I, IX, 36); “hor Turpin lascia questa diceria, / e torna a racontar l'alta novella / de il re Agrican, quel Tartaro forte” (Boiardo, I, XIV, 10); “ma poi vi conterò questa aventura; / e torno a Brandimarte e Fiordelisa, / comme Turpin la storia me divisa” (Boiardo, II, XIX, 15); “ma nel presente qua non se raconta, / perché Turpin ritorna ala travaglia / di Brandimarte e sua forte aventura” (Boiardo, II, XXV, 22); “Turpin, che tutta questa istoria dice, / fa qui digresso, e torna in quel paese / dove fu dianzi morto il Maganzese” (Ariosto, XXIII, 38).<sup>28</sup> Esta dejación de responsabilidades por parte de los narradores de Boiardo y Ariosto en favor del cronista no es permanente; tanto el uno como el otro, recuperan, a veces, su poder sobre la narración; y así, por ejemplo, el narrador de Boiardo decide interrumpir el hilo del relato, cortar el canto y proseguir un episodio interrumpido con Brandimarte como protagonista: “Quel che poi fece con l'homo salvagio / che la sua Fiordelisa avea legata, / nel canto che vien dreto conteragio, / e dirò la bataglia comenciata / tra Rinaldo e Gryphon sanza vantagio” (Boiardo, I, 22, 62).<sup>29</sup> El narrador de Ariosto, por su parte, pasa con gran agilidad de un hilo de la trama a otro: “Non piú di questo; ch'io ritorno a Orlando” (Ariosto, XI, 21); “tempo è ritornar dov'io lasciai / Grifon, giunto a Damasco in su le porte” (Ariosto, XVII, 17).<sup>30</sup>

Del mismo temple híbrido parece la actitud del narrador de Cervantes, el cual a veces reclama para sí la organización del relato, en complicidad, por lo general, con los lectores, y a veces se la atribuye a Cide Hamete. He aquí un ejemplo de la primera actitud: “Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama, y el buen concierto de la historia lo pide” (II, 48); y uno de la segunda: “Le

<sup>26</sup> La distinción entre lector implícito, ficticio y real está tomada de Iser (1987a, 64-79; 1987b).

<sup>27</sup> El Saffar (1968, 170-171; 1975, 20-25) sostiene que la base del *Quijote* no es el personaje del caballero loco, sino su contraste con Cide Hamete.

<sup>28</sup> “Pero Turpín deja de hablar de eso, / y vuelve a decir de Astolfo paladín.” “Ahora Turpín deja este discurso, / y vuelve a contar la alta historia / del rey Agricán, aquel tártaro fuerte.” “Pero después os contaré esta aventura; / y vuelvo a Brandimarte y Fiordelisa / como la historia de Turpín me impone.” “Pero el presente aquí no se cuenta, / porque Turpín vuelve a las hazañas / de Brandimarte y su fuerte aventura.” “Turpín, que toda esta historia dice, / aquí hace una digresión, y vuelve a aquel país / donde había muerto el de Maganza.”

<sup>29</sup> “Lo que después hizo con el hombre salvaje / que su Fiordelisa tenía atada, / en el canto que viene después lo contaré, / y diré [ahora] la batalla comenzada entre Rinaldo y Grifón en equilibrio.”

<sup>30</sup> “No más de esto, que yo vuelvo a Orlando.” “Tiempo es de retornar donde dejé / a Grifón, llegado a las puertas de Damasco.”

sucedió otra aventura más gustosa que la pasada, la cual no quiere su historiador contar ahora, por acudir a Sancho Panza” (II, 46). A decir verdad, abundan más los casos en los que la organización del relato alternado corre a cargo de Cide Hamete o de la “historia”, con referencia a su manuscrito, que los que dependen del narrador; la proporción, en mi personal recuento, es de ocho a dos, y todos en el *Quijote* de 1615, donde las competencias y la presencia de Cide Hamete han aumentado de modo exponencial. Si hubiéramos de buscar entre los dos Turpines ferrareses –el florentino de Pulci no llega a organizar el relato nunca- el probable modelo de Cide Hamete en esta función, habríamos de fijarnos en el del *Innamorato*, el cual se encarga –él directamente o la “historia” en su lugar- de las transiciones narrativas en 9 ocasiones de las 48 en que aparece como autor; el del *Furioso* lo hace en una sola ocurrencia, pues la competencia del narrador es muy fuerte en este campo. Las numerosísimas transiciones de un hilo narrativo al otro del *Furioso* fueron criticadas por los teóricos aristotélicos del momento, como Pigna o el mismo Giraldi Cinzio, con ser uno de los defensores del arte ariostesco, porque velaban la unidad del poema en favor de la variedad (Javitch 1980; 1988, 57-58; Giorgi). Con esa misma atención por la variedad es usado Cide Hamete por Cervantes como organizador del relato alternado, justo cuando empezaba a perder terreno la otra gran técnica de la variedad que era la de la interpolación de relatos (Chevalier, 463), abandonada casi de raíz, como se recordará, por Cide Hamete en su declaración programática del capítulo II, 44: “en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos”.

#### Fuentes alternativas

En las obras de los tres autores, algunos vacíos narrativos del *pseudobiblion* son rellenados con el recurso a otras fuentes. Boiardo, por ejemplo, declara haber consultado otros textos antiguos cuando compara la fuerza de los héroes clásicos y los modernos: “Se questi antiqui fòr tanto robusti / ch’avean forza per sei de quei moderni! / (Ma non sciò se gli autor fosser ben giusti, / che scrivesseno il ver a lor quaderni)” (Boiardo II, 28, 13).<sup>31</sup> Ariosto resuelve el temporáneo desfallecimiento de Turpín como narrador puntilloso con el recurso a otro pseudoautor, que nos contará lo que Odorico hizo de Gabrina, contra el juramento que había dado a Zerbino: “Non si legge in Turpin che n'avvenisse; / ma vidi già un autor che piú ne scrisse. // Scrive l'autore, il cui nome mi taccio...” (Ariosto, XXIV, 44-45).<sup>32</sup>

En el *Quijote*, la competencia de las fuentes alternativas es fuerte. No podemos olvidar que los primeros ocho capítulos fueron escritos sin el apoyo de Cide Hamete, como resultado de una investigación histórica de un anónimo narrador, que ha consultado los archivos y los anales de la Mancha,<sup>33</sup> que diferentes autores sin identificar le sugieren las variantes de los nombres del hidalgo loco (I, 1) y que presumiblemente esos mismos son los que no se ponen de acuerdo sobre cuál fue la primera aventura del caballero (I, 2). Hay también fuentes orales que además de conservar la historia de don Quijote, sobre todo la de los primeros ocho capítulos, han preservado el recuerdo de la primera versión del manuscrito de Cide Hamete, aquella que contenía los capítulos sobre la amistad entre los equinos: “Hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della” (II, 12). Además, no conviene perder de vista que el narrador recibe una versión del manuscrito de Cide Hamete ya expurgada por el traductor, el cual quita del texto la descripción de la casa de don Diego de Miranda y considera apócrifo el capítulo II, 5 en que Sancho habla de “rodeada manera;” gracias a él, sabemos que en el margen del capítulo II, 24 había una anotación del propio Cide Hamete, con importantes consideraciones sobre la veracidad del episodio

<sup>31</sup> “¿Si estos antiguos fueron tan robustos / que tenían la fuerza de seis de los modernos! / (Pero no sé si los autores decían la verdad / cuando escribían en sus cuadernos).”

<sup>32</sup> “No se lee en Turpín lo que sucedió; / pero descubrí a un autor que escribió más sobre ello. // Escribe el autor, cuyo nombre callo.”

<sup>33</sup> Recientemente Ródenas de Moya ha desempolvado una vieja afirmación de Clemencín, según la cual los ocho primeros capítulos de la obra serían también obra de Cide Hamete.

de la cueva de Montesinos, donde admite que también él usa fuentes orales: “Se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que [don Quijote] se retrató della.”

En el *Quijote*, la presencia de otras fuentes deriva, como se habrá podido apreciar, hacia cuestiones de tipo filológico, como la autenticidad de algún capítulo, la descripción del manuscrito de Cide Hamete, la colación de variantes en relación con los nombres del protagonista, etc. No cabe duda de que, además de hacer más creíble la historia, la estrategia responde a una necesidad de autenticar el manuscrito, equiparable a las que, según Cabani (138-143), desplegaban los *romanzieri cavallereschi* italianos, pero es difícil no percibir en todo ello una dimensión lúdica. En el contraste de fuentes itálico predomina, en cambio, la voluntad de dejar sentada la legitimidad de la continuación de la historia, incluso después de la muerte de Turpín, en Boiardo, o la de un episodio específico de la misma, en Ariosto; de hecho, en sus textos no hay en realidad conflicto de fuentes, sino complemento entre ellas y garantía de prosecución del relato sobre una base de veracidad. Para Cervantes, la colación de fuentes apoya la pseudohistoricidad de la historia y abre espacios al pluriperspectivismo de la narración, que Spitzer quiso ver fundamentado en la polionomiasia y esta en la multitud de fuentes.

### Función ideológica

El Turpín ferrarés raramente se permite evaluar las acciones de sus personajes; Cide Hamete, en cambio, no desdeña el ejercicio de la función ideológica propia del narrador, según Genette (303-307). El *auctor* de Boiardo demuestra cierto grado de humorismo y no poca picardía cuando se expresa así sobre Orlando y su actitud hacia Angélica: “Via camminando assai con lei favela, / ma di toccarla mai non s’assicura. / [...] Turpin, che mai non mente, di ragione / in cotal atto il chiama un babione” (Boiardo, II, 19, 50).<sup>34</sup> El de Ariosto, en cambio, no se permite esas libertades con sus personajes y se limita a manifestar su confianza en la capacidad guerrera de Ruggero: “Crede Turpin che per Ruggier restasse, / che Dudon morto in pochi colpi avria” (Ariosto, XL, 81).<sup>35</sup> Cide Hamete, por su parte, prorrumpe en elogios hacia don Quijote, tomando directamente la palabra, cuando se enfrenta a los leones: “¡Oh fuerte y, sobre todo encarecimiento, animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo!” (II, 17); antes, en 1605, había piropeado a Sancho por boca del segundo autor: “Destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido, y, por lo menos, cristiano viejo” (I, 20); y ya al principio de 1615 había manifestado todo su entusiasmo por ver al caballero de nuevo en busca de aventuras: “«¡Bendito sea el poderoso Alá! -dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo-. ¡Bendito sea Alá!», repite tres veces; y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho” (II, 8); la actitud de los duques, en cambio, le merecerá un juicio severo, que hará extensivo a los dos protagonistas, revelando, tal vez, ya muy cerca del final, lo que realmente piensa de ellos: “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 70).

Si exceptuamos esta última declaración del morisco, directamente insultante, en las demás, no es difícil percibir una segunda intención irónica en algunos elementos antitéticos respecto a la intención declarada, ocultos en los pliegues del mensaje; en el caso de la aventura de los leones, al moro se le escapa poco después de su exhortación a don Quijote una intercalación sobre la pobreza de sus medios que desmonta el ditirambo anterior: “Con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero” (II, 17); la altitud de miras y la proyección hacia la transcendencia del héroe de la primera intención se ven obligadas en la segunda a descender hasta la burda materialidad del filo estragado de su tizona y la poca limpieza de su escudo. Que a Sancho se le considere cristiano viejo probablemente le causaría no poco orgullo al maltratado

<sup>34</sup> “Por el camino habla mucho con ella, / pero no se arriesga a tocarla / [...] Turpín, que nunca miente, con razón / en este acto lo llama estúpido.”

<sup>35</sup> “Cree Turpín que si Ruggero hubiese querido, / a Dudón en pocos golpes habría dado muerte.”

campesino manchego; que el elogio provenga de un moro, enemigo de la religión católica y víctima del sistema de castas que el apelativo conlleva, lo deja sin fundamento. La acción de gracias islámica con la que da inicio a la tercera salida podría leerse como genuino entusiasmo del mahometano cronista, si no fuera que, en apariencia, está escribiendo una vez acabada la historia, como se deduce cuando alude a la palinodia de don Quijote en punto de muerte respecto a la cueva de Montesinos (II, 28), y que, por consiguiente, sabe muy bien el cariz escasamente glorioso de las hazañas de don Quijote en esta segunda parte.

En suma, la doble intención contamina el entusiasmo y los elogios de Cide Hamete, y se refracta, como no podía ser menos, en el filtro superior de la voz del narrador, ofreciéndole una base de apoyo para la ironía romántica que le permitirá distanciarse de su historia.<sup>36</sup> En Boiardo y Ariosto la palanca irónica separa la inverosimilitud de la materia carolingia de la mentalidad racionalista y humanista, usando como punto de apoyo la figura del *auctor*, que es objeto y no instrumento de la parodia, en cuanto representante de la pretensión de historicidad. El Cide Hamete de 1605, pasivo y sin casi responsabilidades, aguanta, como antes el Turpín ferrarés, las pullas irónicas del narrador; el de 1615, en cambio, se emancipa y hace autónomo; es instrumento y no objeto de la visión distanciada irónica, que él mismo aplica a los comportamientos y la personalidad de los personajes, como acabamos de ver. De modo que si en el *Quijote* de 1605 la ironía fluía desde el nivel más elevado de las voces narradoras, la del segundo autor, y cubría al pseudoautor y a la historia y sus elementos –siguiendo en esto el modelo ferrarés–, en el de 1615, la ironía fluye desde el nivel más profundo de la enunciación, desde el propio Cide Hamete, y toma como objeto la historia y sus elementos. Si en el libro de 1605 la barrera de la participación en la comunidad ironista pasaba por el centro del trío enunciador, separando al segundo autor del pseudoautor y el traductor, en 1615 parece dejar fuera solo al traductor, mero instrumento filológico de transmisión y descripción del manuscrito, aunque con alguna prerrogativa a la hora de incluir o excluir episodios. En fin, como se puede ver, Cide Hamete posee una potencia de voz que no tiene Turpín, gracias sobre todo al hecho de que en la segunda parte de la obra el narrador le ha ido transfiriendo una parte de su poder y sus funciones.

#### El pseudoautor exclusivo de Boiardo y Cervantes

Como vemos, Cide Hamete mantiene el tipo respecto a Turpín en lo que respecta a la variedad de funciones y además aumenta la intensidad de las mismas, con más ocurrencias y más campos de aplicación, y una mayor gama de elementos a los que aplicarlas. En cada uno de los dos Turpines que estamos considerando se produce alguna especificidad que lo desmarca de su hermano ferrarés, pero no del moro de la Mancha, el cual le replica con funciones del mismo tipo y calado. Así por ejemplo, el manuscrito de Turpín en Boiardo recibe explícitamente una traducción del propio autor, ya desde la didascalía inicial que reza así: “Libro primo de Orlando innamorato, nel qualle se contiene le diverse aventure e le cagione di esso innamoramento, tradutto dala verace chronica de Turpino, Arcivescovo remense, per il magnifico conte Matheo Maria Boiardo, Conte de Scandiano, alo illustrissimo signor Hercule, Duca de Ferrara.”<sup>37</sup> En el *Furioso*, no se hallan alusiones a la traducción de la obra. En el *Quijote*, en cambio, la necesidad de la traducción contribuye a complicar aún más el sistema de filtros entre la voz narradora y el relato, con la instauración de uno nuevo ausente en Boiardo: el del traductor<sup>38</sup> que se considera autorizado para quitar y poner fragmentos según le parezca conveniente, como ya hemos visto.

<sup>36</sup> Para El Saffar (1975, 176), la necesidad de reintroducir la distancia en la narración es lo que lleva a Cervantes a servirse de Cide Hamete. Algo parecido ya lo había dicho Riley (316-318) cuando, después de sugerir que tras la decisión de usar un autor intermediario como Cide Hamete podría estar la teoría neor aristotélica sobre la necesidad de mantener la imparcialidad en el relato, niega que Cide Hamete pueda haber nacido de lecturas teóricas y señala más bien hacia modelos anteriores.

<sup>37</sup> “Libro primero de Orlando enamorado, en el que se contienen las diferentes aventuras y las razones de su enamoramiento, traducido de la crónica verdadera de Turpín, Arzobispo remense, por el magnífico conde Mateo María Boiardo, Conde de Scandiano, para el ilustrísimo señor Hércules, Duque de Ferrara.”

<sup>38</sup> Marín Pina (542 y *passim*) explica el resurgir del tópico del manuscrito hallado y la consiguiente traducción con la importancia que la tarea del traductor iba adquiriendo al desarrollarse la industria de la imprenta; en el *Quijote*, el papel

Boiardo, además, presenta a Turpín ejerciendo una función que no encontramos en el *Furioso*, es decir, la expresión de su testimonio personal sobre uno de los elementos del relato, en este caso se trata de la belleza de Marfisa: “Lei è senza elmo e ‘l viso non nasconde; / non fo veduta mai cosa più bella / [...] Turpin la vidde, e ciò di lei ragiona” (Boiardo, I, XXVII, 59).<sup>39</sup> En Cervantes, esa función le corresponde también al moro, al menos en una ocasión, de modo explícito: cuando ensalza el vínculo entre Sancho y su asno: “Dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho” (II, 34).

#### El pseudoautor exclusivo de Ariosto y Cervantes

Ariosto, en relación con Boiardo, amplía la autoridad de Turpín a nuevos campos y la refuerza ulteriormente a expensas de la del narrador. La solvencia autoritaria del Turpín de Ariosto resulta así aumentada respecto al de Boiardo, aunque no respecto al Cide Hamete cervantino, que asume también esas nuevas competencias. En el relato del *Furioso* se alude a algunos flecos de la historia no narrados en detalle: “E che Turpin da indi in qua confesse / ch’Astolfo lungo tempo saggio visse; / ma ch’uno error che fece poi, fu quello / ch’un’altra volta gli levò il cervello” (Ariosto, XXXIV, 86);<sup>40</sup> Turpín, por tanto, conoce otros sucesos de la materia orlandiana, pero no los cuenta. Pues bien, tampoco en lo tocante al ejercicio de la reticencia le va a la zaga el Cide Hamete cervantino, cuando, después de renunciar a interpolar historias secundarias en 1615, pide alabanzas al lector “no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44); no sabremos nunca cuáles podrían ser esos episodios que el moro no revela, aunque hay uno al que alude de pasada, sin llegar a contarlos por extenso; un episodio, por cierto, que confirmaría sus sospechas sobre la credibilidad de don Quijote en la aventura de la cueva de Montesinos: “Se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que [don Quijote] se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (II, 24).

Ni en el *Furioso* ni en el *Quijote* se recogen por extenso los episodios que el pseudoautor cuenta sucintamente, por más que parezcan proponer interesantes desarrollos de la historia. El único valor que tienen es, como decía hace un momento, el de reforzar la autoridad del cronista frente a la del narrador; en el *Furioso* ese reequilibrio de fuerzas se verá convalidado en la presentación de la novela misógina: “Lasciate questo canto, che senza esso / può star l’istoria, e non sarà men chiara. / Mettendolo Turpino, anch’io l’ho messo” (Ariosto, XXVIII, 2).<sup>41</sup> La segunda autoridad del relato, el narrador, se autoexime de sus responsabilidades ante sus devotas lectoras con la coartada de Turpín; en el *Quijote*, el narrador acata también las decisiones de su cronista, cuando opta por no reconstruir los capítulos sobre la amistad entre Rocinante y el rucio, por más que declare poseer otra fuente: “Hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della [la amistad entre el rucio y Rocinante]; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella. [...] Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo” (II, 12). Otro blanco en la historia de don Quijote es el que determina el traductor al quitar la descripción ociosa, según él, de la casa de don Diego de Miranda (II, 18). De modo que, si en el *Furioso* el conflicto entre el narrador y el cronista viene dado por la presencia de episodios incómodos para el narrador, en el *Quijote* lo genera la ausencia de algunos datos que hubieran podido enriquecer la historia. En ambos casos, el poder de la fuente originaria, con el anexo del proceso de traducción en el *Quijote*, aparece reforzado respecto al del compilador.

---

clave del traductor podría estar relacionado con el mismo fenómeno. Sobre el papel del traductor en el *Quijote* se pueden consultar Martí Alanís y MasPOCH Bueno.

<sup>39</sup> “Ella no lleva yelmo y el rostro no esconde; / nunca se vio cosa más bella / [...] Turpín la vio y así habla de ella.”

<sup>40</sup> “Y Turpín confiesa que desde entonces / Astolfo largo tiempo vivió sabiamente; / pero un error que cometió más tarde, fue / el que le quitó el cerebro una vez más.”

<sup>41</sup> “Dejad este canto, que sin él / puede quedar la historia, y no será menos clara. / Poniéndolo Turpín, también yo lo he puesto.”

### El narrador demiúrgico de los ferrareses

A decir verdad, la fuerza de la voz del narrador ariostesco, en entredicho a causa del vigor de las decisiones estructurales de Turpín contra las que nada puede, como la de la inclusión de la novela misógina, no parece resentirse por la reafirmación de la voz de su competidor ficticio; en efecto, serán numerosas las ocasiones en las que exhibirá su prestancia, a expensas incluso de la voz de Turpín; la del narrador cervantino, al contrario, quedará siempre sometida a los caprichos de Cide Hamete y el traductor. No encontraremos en el narrador del *Quijote* un control de la materia narrativa semejante al que demuestra el del *Furioso* al seleccionar las locuras de Orlando entre las muchas que hizo: “Ve n'andrò scegliendo alcuna / solenne ed attà da narrar cantando, / e che all'istoria mi parrà oportuna” (Ariosto, XXIX, 50);<sup>42</sup> ni tampoco la competencia teórica necesaria para defender la *varietas* que escuchamos en estos versos: “Come raccende il gusto il mutar esca, / così mi par che la mia istoria, quanto / or qua or là piú variata sia, / meno a chi l'udirà noiosa fia” (Ariosto, XIII, 80).<sup>43</sup> Solo Cide Hamete estará a su altura en el control y en la competencia teórica, cuando decida que no incluirá en su historia los capítulos dedicados a la amistad equina (II, 12) o justifique el cambio de rumbo sobre las novelas interpoladas en el *Quijote* de 1615 con una conciencia de la relación entre variedad y placer del lector parecida a la que acabamos de escuchar en Ariosto:

También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. (II, 44)

En Boiardo, la potencia de la voz del narrador se manifiesta, además de en todas las formas de transición entre hilos narrativos diferentes, con una forma de selección del material narrativo que propone Turpín, análoga a la de Ariosto con las locuras de Orlando, cuando deja de contar los detalles de la batalla entre Argante y Brandimarte: “Ogni lor colpo ben Turpin raconta, // ma io lasso de dirli nel presente” (I, XV, 13-14).<sup>44</sup>

A modo de corolario de las reflexiones anteriores sobre la autoridad del narrador en relación con su fuente ficticia, hemos de constatar que los campos de intervención que en Ariosto y Boiardo son feudo indiscutible del narrador, como la selección de lo que se puede contar o la exposición de unos rudimentos de preceptiva literaria, en Cervantes quedan bajo la égida del autor ficticio y en un par de casos del traductor; a diferencia de los ferrareses, el alcalaíno parece ficcionalizar incluso las cuestiones estructurales de la historia y la concepción del relato que la sustenta, además de todo lo relacionado con la transmisión imaginada de la misma; esta opción cervantina, por un lado, redundante, como es lógico, en una disminución de la autoridad de la voz emisora del segundo autor y, por el otro, consigna a la dinámica distanciadora de la parodia en que se halla envuelto Cide Hamete y todo lo relacionado con él, le consigna, digo, las cuestiones teóricas y estructurales, así como la reflexión metaliteraria implicada en ellas.

### Lo que Cervantes añade a la figura del pseudoautor

El pseudoautor cervantino puede haber sido modelado en su existencia en cuanto tal sobre sus colegas caballerescos españoles, pero en su fisonomía recuerda más al Turpín ferrarés, sin limitarse, por otro lado, a reproducir sus atribuciones. No son pocos, en efecto, los terrenos en los que Cide Hamete sobrepasa los límites de Turpín; ya desde el tratamiento mismo que recibe su manuscrito, ausente del *Innamorato* y el *Furioso*, descrito con todo lujo de detalles por el segundo autor en el momento en que lo halla (II, 9) y después aún por el traductor, cuando trascribe la anotación al margen

<sup>42</sup> “Os iré escogiendo alguna / excepcional y digna de contar cantando, / y que me parezca oportuna para la historia.”

<sup>43</sup> “Como enciende el gusto el cambio de cebo, / así me parece que mi historia, cuanto / más variada sea aquí y allá / menos aburrida será para quien la escucha.”

<sup>44</sup> “Turpín cuenta cada de uno de sus golpes, // pero yo ahora renuncio a narrarlos.”

del capítulo II, 24, en la que Cide Hamete duda sobre la veracidad del episodio de la cueva de Montesinos, o cuando niega la autenticidad del capítulo II, 5.

Cide Hamete, en contraste con Turpín, se deja ir en múltiples ocasiones a consideraciones filosóficas, sobre la pobreza, la honra, la caducidad del tiempo, la verdad, la condición humana, etc., que le valen el apelativo de “filósofo mahomético” (II, 53) por parte del segundo autor. Suele hacerlo, por cierto, al principio de algunos capítulos (II, 10; II, 44; II, 53), como oímos hacer al narrador de Ariosto al comienzo de muchos de sus cantos –los *proemi* que tantas críticas le granjearon (Javitch 1988, 53)- y al de Boiardo, aunque con menor frecuencia; duda acerca de la veracidad de algún episodio ya narrado (la cueva de Montesinos, II, 24) o por narrar (la batalla con el Caballero del bosque, II, 10), como hemos escuchado al narrador de Ariosto y Boiardo; se entusiasma ante la inminencia de las aventuras (la tercera salida, II, 8; la aventura de los leones, II, 17) y se dirige directamente al lector y al protagonista, como en ciertos momentos hacen los narradores ferrareses; reflexiona sobre su proyecto narrativo y decide cambiarlo para darle mayor coherencia estructural (II, 44), igual que hacían los narradores de Boiardo y Ariosto. Como se puede apreciar, toda esta gama de intervenciones del moro manchego son propias no de Turpín, sino de los narradores de Boiardo y Ariosto; parece evidente, pues, que con esta ampliación de su espectro funcional Cervantes pretendía elevar a su pseudoautor a un nivel superior en la espiral que va de la ficción a la realidad, hasta casi consentirle usurpar las funciones del segundo autor (Fernández Mosquera), haciéndole a él un poco más real y a éste bastante más débil que sus colegas italianos.

Al principio de 1615, Cide Hamete se distancia aún más de su modelo ferrarés, al convertirse en el eslabón imprescindible de la cadena de los dos *Quijotes*, la garantía de que la “segunda parte de *Don Quijote* [...] es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” (prólogo al *Quijote* de 1615). La dimensión metanarrativa del *Quijote* de 1615, que arranca con la conversación de los protagonistas con uno de sus lectores, Sansón Carrasco, sobre el tratamiento que les ha reservado y la recepción que ha tenido el libro de 1605, afecta también, como no podía ser menos, a la figura del pseudoautor, objeto de las recriminaciones de los lectores en cuanto responsable del descuido relativo a la pérdida y recuperación del burro de Sancho, de los muchos palos que reciben y de la interpolación de historias impertinentes (II, 3-4). Con la asunción por Cide Hamete de la responsabilidad del cambio de estrategia de construcción de la unidad de la trama en el capítulo II, 44, el morisco se convierte en el garante único de la coherencia estructural de la obra. Ningún Turpín había negociado antes con sus lectores la estructura de su relato, como implícitamente está haciendo aquí Cide Hamete, y tanto menos había incluido en su manuscrito la reacción de los protagonistas de la historia ante el tratamiento que les reserva, ni, por supuesto, la de los lectores a la lectura de la obra. Cuando el libro de Avellaneda empieza a quitar el sueño a don Quijote, a la altura del capítulo II, 59, los protagonistas reivindicarán a los cuatro vientos, apoyados por los comparsas de turno, su condición de criaturas del morisco de la Mancha. Y ya en el final del libro, la imparable ascensión de Cide Hamete lo llevará a confundirse primero con el primer autor, cuando declara, por boca del segundo, que “no quiso poner” el lugar de la Mancha del que era vecino don Quijote porque “todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero” (II, 74) –como se recordará, el enunciador de la primera frase del *Quijote* que se negaba a rememorar el nombre del lugar de la Mancha era el narrador, primer autor-, y después con el propio Cervantes, al exponer en las últimas frases del libro la misma intención que el prologuista de 1605: “No ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías” (II, 74).<sup>45</sup>

#### Corolario de la comparación

La variedad, la extensión y el calado estructural de las intervenciones de Cide Hamete parecen alejarlo de la figura del autor ficticio de los libros de caballerías -indudable antecesor suyo, por otro

<sup>45</sup> “Resguardado tras Cide Hamete, Cervantes se contemplará a sí mismo, valorativa y problemáticamente”: aquí está en breve, la función del autor ficticio, según Castro (416-419).

lado- y acercarlo a la figura del Turpín de Boiardo y Ariosto, de quien, empero, inexorablemente, terminará alejándose también en el avance del relato. La autoridad y el halo mágico del encantador de los cronistas caballerescos tienen cabida en el *Quijote*, sin duda, pero solo cubiertos por una pátina paródica, adquirida, como hemos visto, en tierras italianas, cuando primero Boiardo y luego Ariosto sometieron el manuscrito hallado al juego distanciador de la filología humanista, poniendo en solfa la autoridad del pseudoautor como forma de compromiso con la mentalidad racionalista del periodo. Boiardo y Ariosto discuten algunas decisiones narrativas de Turpín, como sus reticencias o la inclusión de ciertos episodios, comparan su relato con el resto de su obra y aportan nuevos datos para la vida de algunos personajes, se sirven de otras fuentes para contrastar o completar las informaciones del galo, se burlan benévola de su credibilidad. Ese mismo tono pseudocientífico y desacralizador es adoptado también por Cervantes en la presentación de Cide Hamete, mientras amplía notablemente la gama de sus posibilidades de intervención, concediéndole incluso el derecho de palabra que no tenía Turpín; Cide Hamete lo usa para manifestar su entusiasmo por la acción venidera o por las hazañas de don Quijote, para filosofar y para dudar sobre la veracidad de algún episodio, para reflexionar críticamente sobre la estructura de su relato y para responder a las críticas de los lectores y de los protagonistas del libro. Algunos de estos nuevos poderes del pseudoautor calcan los de los narradores itálicos, pero los relacionados con la metanarración son fruto de la evolución propia de Cide Hamete y serán los que más fructifiquen en el futuro de la novela, junto con la que más adelante será llamada ironía romántica surgida de esos mismos superpoderes del pseudoautor.

La transformación funcional de Cide Hamete entre 1605 y 1615 altera el equilibrio inicial entre las tres instancias enunciativas, segundo autor, traductor y pseudoautor. En 1605, después del planteamiento inicial del sistema enunciativo nacido del hallazgo del manuscrito árabe, se pierde inmediatamente la figura del traductor, que no vuelve a hacer acto de presencia en lo que resta de la primera parte de la novela. Cide Hamete, como hemos visto más arriba, se eclipsa totalmente después del capítulo I, 28, por lo que del trío implicado en la enunciación de la historia, en casi toda la segunda mitad del libro de 1605, solo resulta audible la voz del segundo autor, sin que de los otros dos se haga ni siquiera mención. El complicado sistema enunciativo se vuelve a constituir solamente en la segunda parte, con el resurgimiento de la figura del traductor con un papel bastante activo, por cierto, y con la remodelación de la fisonomía de Cide Hamete a expensas del narrador. Si además añadimos que las fuentes orales alternativas, de gran importancia en los primeros ocho capítulos y luego desaparecidas tras la apoteosis de Cide Hamete, en el libro de 1615 vuelven a constituir una fuente alternativa para el segundo autor, pero también para el moro, hemos de concluir que tras la enorme complejidad del tercer sistema enunciativo del *Quijote* hay un diseño autorial que busca situarlo en el primer plano de la atención del lector durante muchos tramos de la narración.

La narrativa española del periodo no le ofrecía modelos a Cervantes ni para semejante figura de autor ficticio ni para esa forma de complicar la enunciación del relato. Por otro lado, su propuesta no parece haber dejado huellas en la narrativa española sucesiva; habrá que esperar hasta mediados del siglo XVIII para encontrar sus reflejos en la narrativa inglesa, alemana (Moro Martín) y francesa. Claro que, todo hay que decirlo, tampoco Cervantes le sacó mucho partido en las obras escritas a la vez o con posterioridad al *Quijote*, pues no la volvió a usar, si no fue en dos tímidas alusiones al tópico del manuscrito hallado y su traducción en el *Persiles*<sup>46</sup> y *La ilustre fregona*,<sup>47</sup> sin que ello diera lugar en ninguno de los dos casos a posteriores desarrollos.

<sup>46</sup> “Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso” (II 1 279).

<sup>47</sup> “Pero destas cosas no dice nada el autor desta novela, porque, así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo a la entrada de Illescas, diciendo que al entrar de la puerta de la villa encontraron dos mozos de mulas” (146).

### Parábasis permanente

El tratamiento de la figura del pseudoautor por Cervantes tiene evidentes recaídas, a mi modo de ver, en la cuestión del realismo del *Quijote*. En un relato reconocidamente falso, como ha de ser el del moro manchego, el lector se topa con referencias no solo verosímiles, sino incluso verificables, a la realidad cotidiana de la España del momento,<sup>48</sup> tan indiscutiblemente realistas como podría serlo la persona de ese “tal de Saavedra” al que se alude en un par de ocasiones. La paradoja recuerda el “método turpinesco” que Zatti (190) identifica en el *Furioso*, cuando Ariosto traslada a Astolfo al mundo de la luna, en un ambiente metafísico y se preocupa de contar al lector que a los caballos se les daba buen pienso (XXXIV, 60); la coexistencia del detalle hiperrealista del pienso junto con el ambiente fantástico del mundo de la luna suscitan una paradoja que solo puede conducir a la afirmación de la autonomía del relato, su autorreferencialidad, en contraste con las exigencias aristotélicas de verosimilitud. Del mismo modo el realismo deíctico del *Quijote*, con una referencialidad externa que se traduce en una especie de señalación hacia la realidad contemporánea,<sup>49</sup> propone sólidos puntos de anclaje a la urgencia de la verosimilitud, mientras la desconstrucción del tópico del pseudoautor, con la denuncia de su dimensión ficticia, manda el barco al garete de la autorreferencialidad de la ficción como única base posible para el nuevo pacto narrativo con el lector.

La eclosión de mediadores entre el narrador y el lector que el potenciamiento del tópico del manuscrito hallado implica en el *Quijote* hace que la atención del lector se desplace justamente hacia la enunciación y la transmisión de la historia. El efecto es análogo al de la parábasis, o interrupción del drama para que el coro se dirija directamente al público evaluando la historia y sus posibles desarrollos. En ambos casos se produce una suspensión de la diégesis para adoptar una distancia respecto de ella y evaluarla, situando el nuevo mensaje a un nivel de comunicación superior al anterior y desplazando el foco de atención del lector/espectador desde la historia o el drama hacia el emisor y el contexto de emisión del mensaje. Con el término de “parábasis permanente” definía Schlegel la ironía romántica,<sup>50</sup> es decir, la suspensión continua del sujeto en la percepción que le impide identificarse con el objeto de la misma y que es, según Lukács (66), el “constituyente formal de la forma de la novela”, pues la actitud del narrador para con el relato reproduce los mismos mecanismos de suspensión ante la percepción que la ironía romántica con la constitución de la subjetividad en cuanto voz narradora, su autolimitación al tomar distancia respecto de sí y su autodestrucción al poner en duda la propia identidad;<sup>51</sup> los tres momentos no se armonizan en una síntesis final, sino que conviven originando un movimiento continuo de vaivén, en el que va adquiriendo forma el sentido de la narración.

No es difícil identificar los tres momentos de la ironía romántica en las circunstancias y las expresiones de la voz enunciativa del *Quijote*: la subjetividad se constituye en el instante en que el segundo autor se separa de Cide Hamete, con la autolimitación recíproca en sus interpretaciones de la historia narrada, para inmediatamente autodestruirse con la negación de cualquier posibilidad de referencialidad externa de un relato basado en las patrañas del moro. Así pues, en el *Quijote* la constitución de la voz enunciativa deriva inmediatamente hacia una escisión en narrador y pseudoautor, con dudas sobre su credibilidad, sin que ello dé lugar a una entidad única autorizada para la emisión del relato; el perenne conflicto entre ilusión y desnudamiento del artificio, que esa parábasis permanente permite, inaugura el tiempo de la ironía romántica, y abre el texto al pluriperspectivismo de visiones del mundo de sus personajes y a la multiplicidad de interpretaciones de sus lectores.

<sup>48</sup> Hart (40) ve la huella de Ariosto en Cervantes en la visión irónica que surge de la contraposición de los valores caballerescos con el mundo actual de sus lectores. La introducción del tópico del pseudoautor en un contexto cotidiano es lo que hace posible su tratamiento paródico, según Sarmati.

<sup>49</sup> MacPhail (532) define “deíctica” la relación entre las ficciones autorreferenciales de Ariosto, Rabelais y Cervantes y la historia.

<sup>50</sup> Citado por Ventura Ramos (96-7).

<sup>51</sup> Cfr. Ventura Ramos. *Ironía romántica* cit. 91-92.

La mera existencia del autor ficticio comporta una desautorización de la voz narrante; es una forma de velada renuncia al control sobre la materia narrativa, pues tanto su fuerza de verdad como su propia estructura pasan a depender de la fuente primera de la historia;<sup>52</sup> lo ejemplifica bien el caso de la novela misógina que el narrador del *Furioso* incluye porque así lo quiere Turpín o la transferencia de responsabilidades a Cide Hamete por el olvido del robo del rucio y la interpolación de novelas en el *Quijote* de 1615: en ambos casos es el trabajo del pseudoautor el que determina la configuración estructural del relato. La pérdida de control sobre el relato por parte del narrador desmonta su pretensión inicial de omnisciencia, sobre todo en la segunda parte del *Quijote*, y prepara el discurso narrativo para su colonización por la voz de los personajes; al no tener el contrapunto de la autoridad del narrador, el diálogo se transforma en confrontación abierta de visiones del mundo, en dialéctica sin síntesis final (Zavala), en dialogismo, para usar el término con el que Bajtin (133, 218-219) designa la característica fundamental de la novela moderna. De modo que, como se puede apreciar por estas breves consideraciones, las repercusiones del tratamiento de la figura del pseudoautor se dejan sentir en la estructura del género literario, condicionando la fisonomía de lo que andando el tiempo vendría a ser la novela moderna.

### Conclusiones

La figura de Cide Hamete aparentemente se limita a reproducir un tópico de la narrativa, el del autor ficticio y el manuscrito hallado, sin más pretensión por parte de Cervantes que la de añadir potencia corrosiva a su parodia de los libros de caballerías.<sup>53</sup> En realidad, el tratamiento que la figura del pseudoautor recibe en el *Quijote* de 1615 configura un modo de entender la voz narradora y su relación con los hechos de la historia que anuncia y prepara los de la novela moderna. Tras el reequilibrio de funciones entre Cide Hamete y el narrador de la segunda parte del *Quijote*, a expensas de los espacios de intervención de este, se percibe el surgimiento de una nueva sensibilidad hacia el hecho literario como evento comunicativo que será una de las bases de la refundación de la narrativa como instrumento de comprensión del mundo.<sup>54</sup> El segundo Cide Hamete ausculta los humores del público lector, altera la personalidad de sus personajes, modifica la estructura de la novela y explica sus decisiones en diálogo con los lectores, mientras reflexiona críticamente sobre el relato y sus elementos, sin renunciar a su estatuto paródico y paradójico de cronista mentiroso. La dimensión metaficcional, la ironía romántica como clave de la visión del narrador, la adaptación de la estructura de la obra a las exigencias del mundo, son solo algunas de las consecuencias para el futuro de la novela de la relectura del tópico del autor ficticio hecha por Cervantes en el *Quijote*.

---

<sup>52</sup> Cfr. Durling (120). Citado por Farnetti (74-5).

<sup>53</sup> Andreev (4) ve el *Quijote* como el punto de llegada de un proceso de autoparodia del género caballeresco medieval comenzado en el *Morgante* de Pulci.

<sup>54</sup> Cfr. Magris (879).

**Obras citadas**

- Andreev, Michail. "Il romanzo cavalleresco nel Rinascimento." *Esperienze Letterarie* 19 [1] (1994): 3-13.
- Angelet, Christian. "Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et topologiques." En Jan Herman & Fernand Hallyn eds. *Le topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque international Louvain-Gand, 22-24 mai 1997*. Louvain/Paris: Peeters, 1999. XXXI-LIV.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. de Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1996.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989 [1975].
- Baquero Escudero, Ana Luisa. "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado." *Estudios Románicos* 16-17, 1 (2007): 249-260.
- Bello, Andrés. "La crónica de Turpín." En *Obras completas*. Santiago de Chile: Pedro G. Ramírez, 1883. Vol. VI. 47-60.
- Bognolo, Anna. "Il romanziere e la finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai libros de caballerías." *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 2 (1999): 67-93 (85-86).
- Boiardo, Matteo Maria. *L'inamoramento de Orlando*. Ed. de Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. En *La letteratura italiana. Storia e testi*. Milano/Napoli: R. Ricciardi, 1999. Vol. 18, tomo I, parte I.
- Cabani, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico-cavalleresco*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1988.
- Castro, Américo. "El cómo y el porqué de Cide Hamete Benengeli." En *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967. 409-419
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Diego Clemencín. Valencia: Alfredo Ortells, 1993.
- *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>.
- *La ilustre fregona*. En *Novelas ejemplares*. Ed. de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1989.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2002<sup>2</sup>.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*. Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- Chini, Marta. "Naturalmente un manoscritto: Cide Hamete e l'anonimo manzoniano." En Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino & Amedeo Quondam eds. *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti. Roma, 17-20 settembre 2008*. Roma: Sapienza Università di Roma, 2009.
- D'Ovidio, Francesco. *Discussioni manzoniane*. Città di Castello: S. Lapi, 1886.
- Durling, Robert M.. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1965.
- Eisenberg, Daniel. "The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry." En *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982. 119-130.
- El Saffar, Ruth. "The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*." *Modern Language Notes* 73 (1968): 164-177.
- El Saffar, Ruth. *Distance and Control in Don Quijote. A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1975.
- Farnetti, Monica. *Il manoscritto ritrovato, Storia letteraria di una finzione*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2005.
- Fernández Mosquera, Santiago. "Los autores ficticios del *Quijote*." *Anales cervantinos* 24 (1986): 47-65.
- Flores, Robert M. "The rôle of Cide Hamete Benengeli in *Don Quixote*." *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982): 3-14.
- Franceschetti, Antonio. "Turpino e il suo libro nell'*Orlando innamorato*." *Esperienze letterarie* 21 3 (1996): 3-20.

- García Gual, Carlos. "El truco de la ficción histórica, el manuscrito reencontrado." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 10 (1996): 47-60.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976 [1972].
- Giorgi, Giorgetto. "Poétiques du récit chevaleresque et poétiques du roman baroque." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 56 (2004): 319-336.
- Giraldi Cinzio, Giambattista. *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. En *Scritti critici*. Ed. de Camilla Guerrieri Crocerei. Milano: Marzorati, 1973 [1544]. 45-167.
- Hart, Thomas R. *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Iglesias Feijoo, Luis. "El manuscrito hallado en Toledo: la verdadera historia de la *Historia de Don Quijote*." *Boletín de la Real Academia Española* 85(2005) [2006]: 375-395.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico." En J. A. Mayoral ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987a. 215-243.
- *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino, 1987b [1978].
- Javitch, Daniel. "Cantus interruptus in the *Orlando Furioso*." *Modern Language Notes* 95 1 (1980): 66-80.
- "Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics." *Modern Language Notes* 103 (1988): 50-74.
- Lukács, Georg. *Teoria del romanzo*. Milano: SE, 1999 [1920].
- MacPhail, Eric. "The Turpin Method in Comparative Context." *Italica* 84 2/3 (2007): 527-534.
- Magris, Claudio. "È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?" En Franco Moretti ed. *La cultura del romanzo*. En *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2001. 5 vols. Vol. I 869-880.
- Marín Pina, María del Carmen. "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles." En María Isabel Toro Pascua ed. *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca: Universidad, 1994. 2 vols. Vol. I 541-48.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973.
- Martí Alanis, Antonio. "La función epistemológica del traductor en el *Quijote*." *Anales cervantinos* 23 (1985): 31-46.
- Martín Morán, José Manuel. "Reunión de narradores, autor muerto. Los tres sistemas enunciativos del *Quijote*." En Augustin Redondo ed. *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 159-173.
- "El *Quijote* de 1615. Un modelo de resiliencia para la novela moderna." *Criticón* 127 (2016): 77-91.
- Maspoch Bueno, Santiago. "El traductor en el *Quijote*." En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1996. 267-287.
- Miccoci, Claudia, "Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo." En Alberto Asor Rosa ed. *Letteratura italiana. Le Opere. I: Dalle Origini al Cinquecento*. Torino: Einaudi, 1992. 823-67.
- Moro Martín, Alfredo. *Transformaciones del Quijote en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2016.
- Pulci, Luigi. *Morgante*. Ed. de Franca Ageno, en *La letteratura italiana. Storia e testi*. Milano/Napoli 1955. Vol. 17.
- Riley, Edward C.. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1962.
- Ródenas de Moya, Domingo. "Acerca del quién y el cómo de la enunciación en *El Quijote*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 43-2 (1995): 355-377.
- Ruffinatto, Aldo. "Presencia y ausencia del *Quijote* en Italia." En Maria Caterina Ruta & Laura Silvestri. *L'insula del Don Chisciotte*. Palermo: Flaccovio, 2007. 237-251.
- Sanvisenti, Bernardo. "Ariosto, Cervantes, Manzoni." *Convivium* 4 [5] (1932): 641-674.

- Sarmati, Elisabetta. “Le fatiche dell’umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione.” En Javier Gómez-Montero, Bernhard König & Folke Gernert *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004. 373-392.
- Scarsella, Alessandro. “Boiardo traduttore parodista. Ovvero: La finzione di Turpino.” En Giuseppe Anceschi & Tina Matarrese eds. *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento, Atti del Convegno internazionale di studi: Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13-17 settembre 1994*. Padova: Antenore, 1998. 387-398.
- Segre, Cesare. “Cuatro siglos del *Quijote*. Cervantes heredero de Ariosto.” *Boletín de la Real Academia Española* 85 (2005): 585-592.
- Spitzer, Leo. “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*.” En *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955. 161-225.
- Tognoli, Rita. “L’intelligenza narrativa del Furioso. Le idee letterarie di Ariosto.” *Esperienze letterarie* XIV, 2 (1989): 63-75.
- Ventura Ramos, Lorena. “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria.” *Tópicos del Seminario* 34 (2015): 83-106
- Zatti, Sergio. *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1990.
- Zavala, Iris M. “Cervantes y la palabra cercada.” *Anthropos* 100 (1989): 39-43.