HERMENÉUTICA DE CIDE HAMETE BENENGELI: PERSPECTIVAS ¹

A. J. M.^a Casasayas

El estudio de Cide Hamete Benengeli y del sistema autorial y narrativo del *Quijote* constituye una de las encrucijadas que revelan la actual dispersión de asedios a la obra cervantina.

La discontinuidad de las apariciones de Cide Hamete a lo largo de una obra tan extensa, y su propia naturaleza paradójica: a la vez mentiroso e historiador veraz, lo hacen consistente con un número prácticamente ilimitado de interpretaciones. Se han propuesto etimologías del nombre del historiador árabe y personajes reales en los cuales se inspiraría; se le han buscado fuentes y contextos históricos; hay, en fin, análisis que, en función del conjunto del *Quijote*, recurren a diversos instrumentos teóricos.

Nos centraremos sólo en algunos de los que apelan a conceptos de la teoría de la novela contemporánea ². John Jay Allen se acercó al problema en 1976 desde la retórica de la narración de Wayne Booth. Han aducido conceptos como «distancia», «control» o «autor implícito» y han intentado distinguir voces narrativas, o caracterizar la relación con los lectores y el encajamiento de planos de la narración el propio Booth en 1952; Locke en 1969; Percas de Ponsetti en su libro de 1975; El Saffar en varios trabajos (1970, 1980, 1987, 1989); y Haley al menos en dos (1984, 1987). Dispone-

¹ Este artículo es una versión del trabajo leído el 12 de noviembre de 1995, en el Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, consagrado a *Perspectivas en los estudios cervantinos (Homenaje a José M.^a Casasayas)*.

² Para una bibliografía exhaustiva, véase la del libro de SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA, *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus constinuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996; así como las referencias de González Maestro (137-141).

mos de acercamientos funcionales como los de López Navia de 1987-88, 1989, 1990, y 1996; y no faltan los que proceden desde la narratología, la semiología, o la poética de la ficción, como los de Ford, Scarano, y Fernández Mosquera, todos ellos de 1986; o el de Paz Gago, de 1989; y ya muy recientes, los de Martín Morán de 1992, y el de González Maestro de 1995.

A pesar de su heterogeneidad teórica, es posible definir un supuesto común a todos ellos: el de la objetividad del texto, cuyo mecanismo ven desentrañable; así como una hermenéutica implícita que puede sintetizarse en dos proposiciones: a) el sentido de la obra es múltiple; b) pero es posible alcanzar el mejor sentido: naturalmente el que responda a la propuesta teórica de que se trate.

Estudios en que ha dejado su huella la deconstrucción —y que mencionan a Cide Hamete—, como los de Friedman o Parr, ambos de 1991, coinciden en considerar al autor como una inferencia del lector, en oponer la dispersión del sentido a cualquier pretensión de lectura preferible, y en leer el *Quijote* como des-construcción de las oposiciones lectura/escritura o escritura/oralidad, en una supuesta línea que enlaza el *Fedro* platónico con Derrida.

Difícilmente se podría rotular en conjunto a los críticos enumerados como «blandos» en la conocida dicotomía propuesta por Oscar Mandel (154). Sin embargo, se puede delimitar un grupo de «duros» mucho más homogéneo, como el propio Mandel, Russell, y tal vez Eisenberg hasta *A Study of Don Quixote*, donde critica tal dicotomía (185). La hermenéutica de estos es explícita: a) proponen tener en cuenta la totalidad del texto y las intenciones declaradas del autor, y explican las incongruencias advertidas en el *Quijote* por su extensión; b) defienden la primacía del sentido literal, para cuya fijación es preciso reconstruir cómo leyeron los contemporáneos del autor, qué parodiaba éste y qué humor compartía con sus lectores.

Daniel Eisenberg, en particular, invoca en la introducción de *A Study of Don Quixote* la hermenéutica objetivista de E. D. Hirsch Jr. para respaldar su acercamiento, que se centra en precisar el género del *Quijote*, en considerar a los personajes «serios» como portavoces de Cervantes (xxvii), y en determinar el sentido de la obra para el propio autor³. Es preciso detenerse en Eisenberg porque, de los «duros» —ya advertí que sólo se le puede considerar así en su trabajo anterior a *A Study of Don Quixote*— es el único que menciona el problema de Cide Hamete: a) en 1974 afir-

³ La versión española de *A Study of Don Quixote* recién aparecida con el significativo título de *La interpretación Cervantina del Quijote*, diluye en la nota 5 a la «Introducción metodológica» (xiii) la apelación a Hirsch Jr., pero mantiene el mismo criterio hermenéutico de la versión en inglés.

ma expresamente que quizá con Cide Hamete Cervantes hiciera algo de implicaciones filosóficas, pero desde luego lo hizo sin un propósito claro y sin conciencia de ello (*Cervantes' Don Quijote once again...*, 109); b) en 1982, estudia cómo los autores de libros de caballerías disfrazaron el carácter ficcional de sus obras, lo que proporciona un trasfondo que explica el recurso cervantino (*Romances of Chivalry*, 119-129); y c) en 1995 leemos un pronunciamiento explícito: «Se atribuye... a Cervantes el haber creado el distanciamiento del autor... Desde luego, Cervantes hizo más amplio uso de estas técnicas... Sin embargo, el propósito de Cervantes no era esconderse tras una máscara o hacer progresar la literatura *per se* sino formar a los lectores, enseñarles a reconocer narradores falsos» (*La interpretación Cervantina...*, ix).

Podemos decir, pues, que tanto Mandel o Russell como Eisenberg, distinguen entre un sentido bien definido, fijado como expresión de la intención autorial, de otros sentidos posibles y sin duda legítimos, pero que deben ser delimitados del primero. Lo que viene a corresponder a la oposición que Hirsch Jr. ha defendido en *Validity in interpretation* entre «meaning» y «significance» (8), con abstracción de la reformulación de su teoría en «Meaning and Significance Reinterpreted», que al redistribuir el significado variable, le ha acercado a Gadamer. La consecuencia de la distinción citada es, como vemos, el «borrado» del problema de Cide Hamete. Al contrario, la aceptación de un sentido variable sin privilegios y la aplicación de categorías tomadas de teorías narrativas contemporáneas, que se pretenden por lo general transhistóricas o ahistóricas, ha producido una notable proliferación de interpretaciones. No se trata de una oposición entre teóricos e historiadores de la literatura —aunque también pueda darse—, puesto que trabajos del primer bloque como los de Haley o El Saffar, no exentos de teoría, responden a una inequívoca perspectiva histórica; hemos de concluir, más bien, que estamos ante un conflicto entre dos hermenéuticas.

Félix Martínez Bonati ha afirmado que la dispersión entre interpretaciones fundamentales de la obra cervantina es como para producir perplejidad (1-5). Naturalmente, y restringiéndonos al análisis de Cide Hamete, algunas de las cosas que se han dicho, al responder a perspectivas diferentes, son compatibles entre sí: no hay problema, por ejemplo, en relacionar distancia y control con metaficción, aunque se agradecería una regla o un criterio, hoy inexistente, que permitiera jerarquizar enfoques en vez de dejarlos flotar en una supuesta equivalencia. Pero ante cuestiones o dilemas como si Cide Hamete es un autor más, el autor principal, un personaje o el narrador, si hay tres o cinco escalones en ese sistema narrativo y autorial, si es lúdico o consistente, si hay o no incon-

gruencias, si es más barroco o más renacentista y por qué, afirmar uno de los polos supone negar el otro.

Lo que no significa, claro está, que no hayamos aprendido a leer a Cide Hamete según ciertas pautas compartidas. Para el lector actual añade extraordinaria profundidad a la obra: ésta finge darnos sólo una versión de la vida de don Quijote; sabemos que es muy distinto el artificio en 1605 y en 1615; que tiene carácter paródico, tanto como paradójico; que cumple funciones varias, sobre todo de distancia autorial; que forma parte de un mecanismo complejo; que el Retablo de Maese Pedro o las narraciones intercaladas pueden verse como espejos del problema del narrador...

Parece lícito, empero, preguntarse si no nos encontramos ante problemas para los que el recurso al texto del *Quijote*, por mucho que volvamos sobre él, no ofrece respuestas, al menos nuevas respuestas que permitan zanjar de modo convincente las actuales controversias. Un ejemplo bien conocido: en II 70 se denomina a Cide Hamete «primer autor» (1:1077), lo que da pie: a) a identificarlo con el anónimo autor de los ocho primeros capítulos del *Quijote* de 1605 (así, por ejemplo, procede R. M. Flores [11]); o b) a entender ese autor anónimo como una voz específica (así Haley en «The Narrator in *Don Quixote*: a Discarded Voice») y entonces ¿habría que ver en lo de «primer autor» aplicado al árabe un descuido cervantino? Si se objeta que el problema se disuelve en cuanto se consideran las diferencias entre las dos partes del *Quijote*, ello sólo traslada la cuestión de sitio: ¿es correcto, entonces, hablar de primera y segunda parte, o es mejor la fórmula de *Quijote* de 1605 y *Quijote* de 1615?

Lo que importa es que no hay criterio de decisión que confirme una u otra lectura. En estas condiciones, ¿no sería prudente, recordando a los críticos «duros», aumentar el contexto interpretativo coetáneo de la obra acudiendo al género narrativo más íntimamente relacionado con el *Quijote*: los libros de caballerías?

Curiosamente, sabemos más de la descendencia de Cide Hamete en la narrativa hispánica que de sus antecedentes inmediatos⁴. Y hay

⁴ En *La interpretación Cervantina del Quijote*, EISENBERG es concluyente: «no hay ningún análisis general de este tema» (xiv, n. 140). Pero véase el citado libro de SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA: *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996. Además del cual, y para las demás cuestiones y, en particular, para las continuaciones de Cide Hamete Benengeli, es preciso remitir a los demás trabajos de LÓPEZ NAVIA: *El autor ficticio Cide Hamete Benengeli y sus variantes y pervivencias en las continuaciones e imitaciones del Quijote*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1990. «“Contra todos los fueros de la muerte”: las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991a: 375-387. «El desarrollo del estatuto de personaje de Cide Hamete Benengeli en las continuacio-

uno de estos particularmente interesante, el *Espejo de príncipes y cavalleros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), de cuyo personaje el sabio Lirgandeo afirma Eisenberg: «comenta la historia de una manera... similar a la de Cide Hamete en sus “notas marginales”. Cuando el autor, Diego Ortúñez..., aparece como narrador, su tono es similar al de Cervantes cuando le oímos hablar» (*Romances* 142).

II

Intentemos, pues, caracterizar el dispositivo autorial y narrativo en la Primera Parte del *Espejo de príncipes y cavalleros* (sólo ésta es de Ortúñez). M. Chevalier ha apelado a la autoridad de Bataillon según el cual estamos ante «la más ambiciosa tentativa de renovar el género en la juventud de Cervantes» (267). El propio Chevalier valora positivamente que estructure el libro una acción central perceptible: la renuncia del Caballero del Febo al amor de Lindabrides, representación del sensualismo oriental, justificaría la moralidad proclamada en el prólogo, con la que Ortúñez se defiende de los ataques contra los libros de caballerías (269-270). Pero la más enérgica reivindicación del interés del libro es la de D. Eisenberg en la extensa introducción a su edición, y no sólo porque sin duda Cervantes lo conocía⁵, sino por su indudable amenidad —sí, amenidad—, por la cultura clásica que incorpora, por su estilo, etc.

En el incipit leemos que el libro está «nuevamente traducido de latín en romance» (1:23), aunque ya en el primer capítulo se habla de que «Artimodoro el griego en los grandes volúmenes de sus corónicas lo dexó escripto...» (1:26). Estamos, pues, también aquí como en el *Quijote*, ante una de las versiones posibles de los hechos.

La obra se divide en tres libros de 56, 64 y 51 capítulos respectivamente, en los que se cita 18 veces a Artemidoro, cinco veces en el libro primero; cinco veces en el segundo; y ocho en el tercero.

Un segundo sabio surge en la traducción, Lirgandeo, citado 40 veces: en el primer libro en todos los caps. del 16 al 25 excepto el

nes del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIX, 1991b, 105-115. «Dos Quijotes finiseculares: “D. Q.” de Rubén Darío (1899) y “El alma de don Quijote” de Jerónimo Montes (1904)», *Anales Cervantinos*, XXXI, 1993, 99-111.

⁵ Además de que hay episodios del *Quijote* para los que Clemencín o el propio Eisenberg han encontrado posibles fuentes en la obra citada, como el barco encantado, la cueva de Montesinos o la cabeza encantada de don Antonio Moreno, al lector de Ortúñez los recuerdos del *Quijote* le acuden otras veces. Sólo un ejemplo. Sacridoro, abatido por la desaparición de Rosicler dice: «Que más estoy para mandar que me hagan obsequias que para regozijar fiestas» (3:304); cfr. con el «más estoy para bizmas que para pláticas» de Sancho en I 15 (I:160).

22 y luego en el 46, total, diez veces; seis en el libro segundo; y dieciséis veces en el libro tercero.

Se cita a los dos sabios juntos un par de veces en el segundo libro; y ocho veces más en el libro tercero.

Se habla de «el autor» en contexto ambiguos (1:15; 2:21), ya que la segunda mención puede referir a Artemidoro, pero en la primera: «Y queriendo el autor contar alguna parte dél...» [del peligro corrido por el Doncel del Febo]. En las 24 líneas desde el comienzo del capítulo no hay referencia posible para ese «autor». Igualmente, «el autor» deja de traducir del griego algunos hechos que reserva para otro libro, antes de la segunda parte (5:33; 5:145).

Cerca del final (6:146; 6:246), se anuncia un tercer sabio, de momento innominado, que debe aparecer en la Segunda Parte.

No hay que olvidar que el rey de Gedrosia y el sabio Artidón profetizan de modo semejante al de Artemidoro y Lirgandeo, y que numerosos personajes son portadores de su propia historia, que narran en cuanto tienen ocasión de ello.

En la mera descripción externa que antecede ya se observa una serie de asimetrías no muy distintas de las que en el *Quijote* gustamos de considerar como descuidos, incoherencias, o resultado de la improvisación o la extensión de la obra. Artemidoro aparece menos de la mitad de veces que Lirgandeo, pero si pensamos en planos de la narración en un principio lo domina, puesto que Lirgandeo aparece en la crónica del primero y a veces ocurren en el texto conjuntamente, mientras que nunca Artemidoro es citado por Lirgandeo. No se debe olvidar, por otra parte, que las menciones de Lirgandeo menudean en una serie de capítulos seguidos del libro primero, parece como si Ortúñez lo olvidase en el segundo, y como si redescubriese el rendimiento del artificio en el tercero. Y ello reforzado porque la mayoría de las apariciones de ambos sabios juntos es también del tercer libro. Además que si el «tercer sabio» se explica bien como engarce de una de esas continuaciones a que tan aficionados eran los escritores de la caballeresca —y que de hecho apareció—, las de «el autor» no acaba de quedar claro si remiten, sin más, a Artemidoro.

Repasemos ahora, brevemente, la función de tales elementos.

Aunque Artemidoro se ocupa más bien de componer la historia de Rosicler, y Lirgandeo la del Caballero del Febo (ocasionalmente Artemidoro invade las competencias de Lirgandeo, 4:278), los dos sabios comparten parecidos poderes y habilidades. Ambos fabrican las armas de sus protegidos y los acompañan a sendos duelos (1:163; 2:19); ambos tienen como límite a su saber que no pueden escudriñar el interior del corazón humano (1:268; 1:216; 3:193); y ambos profetizan el futuro, bien que en un lenguaje críptico (1:112;

5:83). Dado su saber ponderan situaciones o personajes (4:278) y los describen (5:314), y sus poderes son tales que la voz narrativa no sabe en ocasiones si las cosas suceden por voluntad divina o por la de los sabios (3:171; 1:110).

El poder de Artemidoro ⁶, que parece dominante, se extiende hasta el dominio sobre el mar (1:110). En cuanto a Lirgandeo, con mayor desarrollo discursivo, sabe en cada momento quién llega antes de que revele su nombre (1:173), o remedia las necesidades de los personajes (4:269), o informa a Rosicler de las andanzas del Caballero del Febo, que lleva tiempo sin aparecer (5:229).

Más los contextos más interesantes son aquellos en que se menciona a ambos sabios juntos, porque en ellos se hace cuestión de su trabajo como historiadores o cronistas. Puede ocurrir que Artemidoro y Lirgandeo estén en desacuerdo (3:175); que se repartan la materia narrativa (5:80); que aseguren que escriben por el ejemplo moral antes que por las hazañas en sí (6:50); pueden incluso, por una vez, conocer el corazón de Lindabrides (6:225), actuar para remediar sus sufrimientos y preparar así una Segunda Parte en la que actúe, como sabemos, un tercer historiador. Pero lo más llamativo de su actividad es que, por ejemplo, Artemidoro pueda presentarse en la corte de Trebacio (3:310) con la crónica de las hazañas del Caballero del Febo y su hermano Rosicler, que sus padres y los cortesanos oyen leer durante toda la noche. ¿Cuándo la ha compuesto? El sabio debe haber ido escribiendo los hechos a medida que sucedían, pero en ningún momento se le ha citado como testigo de ellos. Por otra parte, es notable que Artemidoro sea personaje de una crónica obra suya: ¿se olvida Ortúñez de que está traduciendo esa misma crónica?

En una ocasión, oímos la voz de Lirgandeo en estilo directo: «En esto veo yo que este cavallero tuvo las mayores fuerças que hombre humano antes ni después dél nunca tuvo...» (5:181). Pero lo general para ambos sabios es el estilo indirecto. Entonces ¿quién los narra a ellos? Sin duda, el sujeto dueño de la voz que en primera persona hace arrancar la narración:

Después quel grande emperador Constantino pobló la gran ciudad de Constantinopla de los nobles ciudadanos romanos... entre todos los emperadores... ninguno paresce que tanto se haya levantado... como el gran-

⁶ Artemidoro es, entre otras cosas, un estructurador del texto. En (1:112) un sabio sin nombre consuela a Briana, desesperada por la pérdida del Doncel del Febo, y al principio del libro III (5:80), Artemidoro manifiesta a aquella que fue él quien la consoló y que trae un libro con los hechos de Rosicler. Se anuda así un hilo que quedó suelto, lo que contribuye a reforzar la forma de una narración que tiende a la dispersión por su abundancia de episodios y la frecuente separación de sus protagonistas.

de y muy nombrado emperador Trebacio, cuyos hechos y las inmortales hazañas de los cavalleros de su tiempo quiero aquí contar, según que Artemidoro el griego en los grandes volúmenes de sus corónicas lo dexó excripto, el qual dize así:

Quando la incierta y mudable fortuna más que a todos los mortales a los griegos se mostrava próspera... (1:25-26)

Y sigue en tercera persona. Pero ese YO orgulloso, que tal vez evoca los arranques de la épica clásica, reaparece con frecuencia a lo largo del libro: él es el encargado de contrastar las crónicas de los dos sabios y racionalizar sus posibles desacuerdos, como en el caso del que se da acerca del nacimiento de Claramante (4:163), o cuando se duda de si Sacridoro sabe algo de la fuente maravillosa en que se arroja en busca de Rosicler (3:175); racionaliza también justificando mediante encantamiento que los personajes no envejecan (2:286); así como explicando la necesidad de armas obra de sabios, ante los golpes que los héroes han de soportar (5:234). También moraliza: «apártome en esto del consejo de algunos sabios...» (3:138). Pondera lo maravilloso de la historia o la elevación que ésta alcanza (3:177); y para proseguir recurre una vez más a traducir a Artemidoro, con lo que repite el artificio del comienzo de la obra, ya aludido (6:88-92). Es, en varias ocasiones, garantía de veracidad: tras el discurso del soberbio Cleónidas, apostilla «es de saber, dize la historia, que todo era verdad...» (5:199); lo mismo ante la semejanza entre el del Febo y Rosicler en unos frescos que los representan (5:281). Gobierna la narración sumalizando, entrelazando los episodios de unos y otros, eludiendo aspectos superfluos y anticipando hechos.

Lo anterior nos lleva a la pregunta de qué sabe esta voz, responsable última de la narración que llega a nosotros. Desde luego no ha lugar a hablar de omnisciencia (y no sólo por concepto anacrónico), pues en repetidas ocasiones ignora si las cosas suceden por permisión divina o por arte mágica, o ha de apelar a la historia como instancia superior: «Dize la historia que todo lo que la donzella avía contado... avía passado assí como ella lo avía dicho, mas avía otra cosa encubierta... Y era que como...» (6:194). Sin embargo, salvadas esas restricciones, sabe más, por supuesto, que el lector, y más que los propios sabios. Paradójicamente, porque lo que la voz narrativa nos cuenta es la crónica de Artemidoro; y sin embargo sólo la tal voz parece saber que será preciso un tercer sabio para contar los hechos de Claramante en la Segunda Parte. Además, se presenta como traducción de la crónica de Artemidoro, pero, según vimos, no tiene reparo en insertar en ella al propio Artemidoro escribiendo unos hechos supuestamente ya traducidos, puesto que los leemos. Por otra parte, conoce lo que aún no he-

mos leído, pues a propósito de algún incidente insinúa futuras consecuencias, y anticipa con insistencia la Segunda Parte.

Esta voz, que a veces aparece como un yo, apela en numerosas ocasiones a los lectores en tanto que oyentes, y sólo alguna en tanto que lectores: «passavan entre sí tantas pláticas... que sería grande prolixidad si todas por estenso huviessen de ser contadas. Basta que los lectores sientan la razón que... tenían para se regozijar...» (3:300). Pero lo verdaderamente frecuente es la apelación a los oyentes, por ejemplo para actualizar o ponderar una escena: «Aora estén atentos todos y verán el grande y poderoso Campeón...» (6:12).

Rige la narración la voz mediante una serie de fórmulas repetidas, en las que el empleo de «contar» recuerda la oralidad: «ya la historia contó», «déxalas de contar la historia», «adelante contó la historia», «volviendo a nuestro cuento», «olvidados los ha tenido la historia», «los dexa por ahora la historia», «sin avenirles cosa que de contar sea», «como se verá en el siguiente capítulo». Incluso: «Dexémosles aora estar assí, que ya este cuento os lleva muy cansados. Tornemos a contar otras nuevas cosas, que rescibáis plazer de oírlas» (6:131). Su función es clara: sirven como fórmulas de abertura y cierre de capítulo, introducen personajes a los que se ha olvidado por un tiempo, justifican sumarios, marcan los límites de los episodios entrelazados, hacen explícita la voluntad de no ser prolijos. Son las mismas fórmulas que se advierten en *Amadís*, según ha mostrado Cacho Blecua (1:98-107), ... y alguna vez en el *Quijote*. Sin duda opera aquí el hecho de que la imprenta no arrinconase la lectura en alta voz, pero también el eco del origen de la caballeresca como literatura para leer frente a la anterior, oral, así como la vaguedad significativa del término «cuento» hasta principios del XVII⁷. Quien quiera podrá ver aquí un aspecto utilizable en una perspectiva deconstructivista, pero convendría no hacerlo sin desconocer el valor de «cuento/contar» en su momento histórico.

Hasta aquí nuestro esbozo de descripción del sistema autorial y narrativo del *Espejo de príncipes y caballeros*. Al lector del *Quijote* le habrán resultado familiares bastantes de las observaciones e «incongruencias» apuntadas. De hecho, si acudimos a las funciones definidas por López Navia respecto de Cide Hamete Benengeli, se comprobará que todas menos una son de aplicación a Artemidoro y Lirgandeo: estructuradores de la historia, autores, garantes de su verdad, iluminadores de puntos oscuros, seguidores de los perso-

⁷ LUIS BELTRÁN ha hecho notar en «El cuento como género literario» cómo es esencial a la definición genérica del cuento la oralidad (29); así como la indefinición entre cuento y novela en la dedicatoria de las *Novelas Ejemplares* cervantinas, o entre cuento, novela e historia al comienzo de las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope (18).

najes, críticos o moralistas... («Una aproximación funcional...» 261). Con el matiz distintivo de que nuestros sabios, si bien moralizan, no critican a sus personajes. Pero hay una función inaplicable —y ésta sí es una diferencia esencial—, la de elemento recursivo lúdico: Ortúñez lo cuenta todo de forma perfectamente seria. A cambio, sí se puede decir de nuestro sabios que dependan siempre de lo que venimos llamando sujeto o voz de la narración. Y si pensamos en el sabio Artidón o el rey de Gedrosia, paralelos aproximadamente a Artemidoro y Lirgandeo⁸, reconocemos un encajamiento de planos narrativos que nos puede recordar los que Haley o El Saffar nos han enseñado a ver en el *Quijote*.

Artemidoro, Lirgandeo, y los demás sabios, en una lectura actual, constituyen metáforas del autor, cuyos poderes duplican, con la diferencia de que Ortúñez sí puede penetrar en el corazón de sus personajes. El caso es que también aquí, como en el *Quijote*, tenemos no sólo una historia, sino además el problema de su transmisión hasta nosotros, lo que añade profundidad al relato y cierta independencia —en el *Espejo de príncipes y caballeros* muy relativa— a los personajes.

Se notará que, hasta este momento, hemos trasladado al *Espejo de príncipes y cavalleros* nociones procedentes del cervantismo, y que éstas, digámoslo así, se dejan trasladar. ¿Qué estructura narrativa tenemos, entonces, aquí? El problema correspondiente en el *Quijote* se ha abordado desde una perspectiva narratológica y semiológica. Sin duda, el análisis más penetrante es el de J. González Maestro, para quien no cabe duda de la necesidad de distinguir entre la voz que «nos cuenta» el *Quijote*, y personajes como Cide Hamete Benengeli o el morisco, expansiones del autor —esa distinción evita el recurso a un autor tercero o «definitivo» de trabajos anteriores (113)—.

Ahora bien, en la obra de Ortúñez, las cosas pueden aclararse, creo, con la concepción de la voz «dual» como característica del discurso narrativo, desarrollada por Luis Beltrán en *Palabras transparentes* sobre principios bajtinianos. Según Beltrán, en toda narración unos enunciados responden a ¿quién habla? y otros a ¿quién ve? (37). Recordando el comienzo del *Espejo de príncipes y cavalleros*, estamos ante un «yo», que no se identifica —no es necesario dada la clara autoría del libro—, y que a las trece líneas del comienzo, mediante la introducción de Artemidoro, pasa a tercera persona y a la narrativa impersonal. Podemos, entonces, conside-

⁸ Por ejemplo, Artidón (5:296) sabe cómo vive el del Febo en la Isla del Endemoniado Fauno, y lo cuenta a Claridiana, al igual que la narración se lo contó al lector anteriormente.

rar a ese YO que reaparece en diversos momentos del *Espejo*... —por ejemplo, comparando las versiones de los dos sabios— como un sujeto enunciativo («... cuyos hechos y las inmortales hazañas... quiero contar...» [1:26]). Mientras que la voz que —a través de la tercera persona gramatical— ve o sabe siempre lo que ocurre dentro y fuera de los personajes («ninguno parece que tanto se haya levantado... como el emperador Trebacio...» [1:25]), que moraliza a veces y parece dominarlo todo, corresponde al sujeto cognitivo, que es expresión del autor. De modo que podemos considerar a los sabios como proyecciones en espejo —metáforas, apuntábamos arriba— del autor en tanto que sujeto cognitivo. Así concibe Ortúñez al narrador, a partir, claro está, del artificio proporcionado por la tradición genérica caballeresca, y limitado por el imperativo religioso: sólo Dios puede escudriñar el corazón humano⁹.

Podemos añadir ahora —en el mismo marco teórico— que el contraste entre los casos en que los dos sujetos, cognitivo y enunciativo, «se orientan en sentido contrario», frente a aquellos en que lo hacen en una misma dirección, «con lo que se produce una identificación apreciativa entre ellos» (*Palabras transparentes* 39), parece recoger exactamente la diferencia que se aprecia entre el *Quijote* y el *Espejo de príncipes y caballeros*.

Por analogía con lo dicho respecto del *Espejo*..., tanto los «ingenios de la Mancha» (1:102), como Cide Hamete¹⁰, como el morisco traductor, son sujetos enunciativos —fingidos, claro está, el sujeto real de la enunciación es siempre Cervantes—, ya que siempre que aparecen «dicen» o «cuentan». Hay que considerar sujetos enunciativos y a la vez cognitivos, es decir, fuentes del discurso y a la vez origen de su contenido temático: a) al YO autorial de «no quiero acordarme» (1:41); y b) al YO que en I 9 (1:105-109) encuentra el manuscrito y lo da a traducir. Es además sujeto cognitivo quien nos hace ver todo el resto de la narración en tercera persona, en 1605 y en 1615, por ejemplo, quien en I 9 cambia a tercera persona para continuar la interrumpida batalla: «Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos... combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo...» (1:109); cambio de persona, por cierto equiparable al del comienzo del *Espejo de príncipes y caballeros* arriba citado.

No hay contradicción entre que Cide Hamete sea personaje y a la vez sujeto enunciativo. De hecho le leemos en estilo directo al

⁹ Nótese que tal concepción es en tanto que plasmación metafórica, imaginaria, e inconsciente de que él, Ortúñez, muestra el corazón de sus personajes siempre que le conviene.

¹⁰ He analizado a Cide Hamete Benengeli como expresión de la enunciación narrativa en mi *Retórica de la paradoja* (160-162).

comienzo de II 24 (1:746), y, por ejemplo, un capítulo entero como el II 28, se le atribuye de forma literal: *De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención* (1:778). En cuanto a esa «inteligencia incorpórea y ubicua» (*Palabras transparentes* 19) que pulula a lo largo del texto, parece razonable diferenciar los pasajes en que se nombra a sí misma como un YO enunciativo, del resto. Y en ese resto, mejor que hablar de un narrador es hacerlo de sujeto cognitivo, ya que no se trata de que alguien cuente, sino de alguien que nos hace ver.

El carácter problemático, conflictivo, de la enunciación narrativa es uno de los motivos de las caracterizaciones del *Quijote* en términos de perspectivismo o de categorías como «Renacimiento» o «Barroco». Pero ahora estamos en condiciones de separar dos aspectos. En cuanto al formal, el juego de espejos del autor como expresión plástica de la enunciación narrativa parece ligado antes al género caballeresco que a Barroco alguno. Y lo que vale para Artemidoro y Lirgandeo vale para Cide Hamete Benengeli. Parece preferible acudir a explicaciones del tipo de la de Bajtín en *Teoría y estética...* para lo que llama novela caballeresca europea: «el material y el lenguaje no venían dados en una unidad indiscutible» (192). Como materiales estaban las brumosas leyendas célticas, los ecos de la antigüedad clásica, el moralismo señorial castellano tan presente, por ejemplo, en Garci Rodríguez de Montalvo...; como lenguaje una prosa sin antecedentes históricos claros; contribuían a problematizar la situación, además, el deseo de disfrazar la ficción de historicidad y el surgimiento de un nuevo público lector. Es probable que este tipo de factores baste para explicar suficientemente el gusto de los libros de caballerías por los sistemas autoriales y narrativos complejos, compuestos de sabios, traductores, editores, etc. Estos mecanismos son formales, es decir, que pueden combinarse con contenidos muy variados y si expresan fragmentación de la figura del autor, ésta es históricamente anterior al *Quijote*.

Al contrario, un segundo aspecto, llamémoslo material, sí se puede relacionar con la contraposición entre Renacimiento y Barroco. En efecto, recordemos que sujeto cognitivo y sujeto enunciativo pueden orientarse en una misma dirección, que es justamente lo que ocurre en el *Espejo de príncipes y cavalleros*, donde se narra seriamente un mundo señorial. Pero pueden producirse en sentido contrario, con los efectos de burla, ironía, y desautorización del héroe que todos recordamos en el *Quijote*. Riley ha hecho notar que Cervantes reduce el mundo caballeresco a la conciencia de su héroe (814), y que lo enfrenta además a un historiador mentiroso como Cide Hamete Benengeli (aparte de a Avellaneda). En cierto modo, lo que Cervantes hizo es una nueva traducción, pero ahora

de los materiales caballerescos a la imaginación de don Quijote. De modo que, si bien nada habría de barroco en la expresión formal problemática de la enunciación narrativa, sí lo habría en la genial ironía que supone la hipertrofia paródica a que aquella se ve sometida, y en el enfrentamiento del mundo imaginario del héroe a un mundo exterior más o menos real ¹¹.

¿Qué hacer ante las supuestas inconsecuencias cervantinas, como la calificación de Cide Hamete como «autor primero», o los cambios de persona gramatical, de tercera a primera en plena narración? Lo primero sería reconocer que no se trata de un rasgo específicamente cervantino. El caso del *Espejo de príncipes y caballeros* permite conjeturar que tal vez aquellos esforzados autores de libros extensísimos, y aquellos lectores, se regían por una concepción de la coherencia diferente de la nuestra. ¿No es bastante diferente de nuestras expectativas la carencia de final? ¿Y no son consistentes los supuestos descuidos con la libertad de la «escritura desatada», que dijo el canónigo en I 47 (1:497)?

En conclusión, estamos llamando, lo que tampoco es muy nuevo, a ampliar el contexto interpretativo situando a Cide Hamete Benengeli en el marco del análisis de la enunciación narrativa, no del *Quijote* aislado, sino del género con el que sus contemporáneos lo relacionaban: el libro de caballerías ¹². Hemos pretendido probar que algunos resultados de la crítica cervantina son aplicables sin más fuera de la obra de Cervantes, lo que demuestra que algunos de los problemas de ésta no son específicos, sino de género. Y también que un acercamiento sensible a la naturaleza histórica del objeto de estudio, pero que evite limitarse a un atomismo de observaciones, exige unas categorías, teóricas aunque no formalistas, requisito que puede satisfacer la teoría de la enunciación narrativa aducida. Finalmente, defendemos que es posible el diálogo con los autores y lectores de la caballeresca desde la perspectiva crítica de hoy, pero sólo reconociendo lo ajeno de ese mundo del pasado.

FERNANDO ROMO FEITO

¹¹ Véase el libro de MARTÍNEZ BONATI, *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, para una discursión del habitual marbete de realismo aplicado al *Quijote*.

¹² Aceptar la conocida teoría del *Quijote* como libro de caballerías burlesco (EISENBERG, en *A Study...*, cap. III) no es incompatible con apreciarlo como el paso decisivo en el camino a la novela moderna: una cosa es cómo lo vieran sus contemporáneos y otra que nosotros reconozcamos en la obra cervantina los rasgos esenciales de un género contemporáneo nuestro.

REFERENCIAS

- ALLEN, JOHN J., «The Narrators, the Reader and Don Quijote», *Modern Language Notes*, 91, 1976, 201-212.
- BAJTÍN, MIJAIL, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Reimpr. Madrid, Taurus, 1991.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- , «El cuento como Género literario», *Teoría e interpretación del cuento*, ed. Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Berna, Peter Lang, 1995: 7-31.
- BOOTH, WAYNE C., «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 67, 1952, 163-185.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Obra Completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, 3 tomos.
- CHEVALIER, MAXIME, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- EISENBERG, DANIEL, «Cervantes' Don Quijote once again: an answer to J. J. Allen», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. Josep M. Sola-Solé et al., Barcelona, Hispam., 1974: 107-111.
- , *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- , *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987.
- , *La interpretación cervantina del Quijote*, trad. Isabel Verdaguer (revisada y puesta al día por el autor). Madrid, Compañía Literaria, 1995.
- EL SAFFAR, RUTH, «A propos of Don Quixote: Hero or Fool?», *Modern Language Notes*, 85, 2, march 1970, 269-273.
- , «Cervantes and the Games of Illusion», *Cervantes and the Renaissance*, Ed. Michael D. McGaha, Pennsylvania: Juan de la Cuesta, 1980: 141-156.
- , «La función del narrador ficticio en Don Quijote», *El Quijote*, ed. George Haley, reimpr. Madrid: Taurus, 1987, 288-299.
- , «Voces marginales y la visión del ser cervantino», *Anthropos*, 98-99, 1989, 59-63.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, «Los autores ficticios del Quijote», *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, 47-65.
- FLORES, R. M., «The rôle of Cide Hamete in Don Quixote», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, 3-14.
- FORD, ROBERT M., «Narración y discurso en el Quijote», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430, 1986, 5-16.
- FRIEDMAN, EDWARD, «Reading Inscribed: Don Quixote and the Parameters of Fiction», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, 63-84.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS, «El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes*, 15, 1995, 111-141.
- HALEY, GEORGE, «El narrador en Don Quijote: el Retablo de Maese Pedro», *El Quijote*, ed. George Haley, reimpr. Madrid, Taurus, 1987, 269-287.
- , «The Narrator in Don Quixote: a Discarded Voice», *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, ed. L. González del Valle y Darío Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, 173-183.
- HIRSCH, JR., E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- , «Meaning and Significance Reinterpreted», *Critical Inquiry*, 11, 1984, 202-225.
- LOCKE, F. W., «El sabio encantador: the Autor of Don Quixote», *Symposium*, XXIII, 1969, 46-61.

- LÓPEZ NAVIA, SANTIAGO A., «Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-88, 255-267.
- , «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1615», *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, 9-20.
- , «Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990, 211-222.
- , *El autor ficticio Cide Hamete Benengeli y sus variantes y pervivencias en las continuaciones e imitaciones del Quijote*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990.
- , *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.
- MANDEL, OSCAR, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, LV.3, 1958, 154-163.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, trad. Dian Fox. Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, «La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615», *Anales Cervantinos*, XXX, 1992, 9-65.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 6 tomos.
- PARR, JAMES A., «Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in *Don Quixote*», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, 163-187.
- PAZ GAGO, JOSÉ M.ª, «El *Quijote*: Narratología», *Anthropos*, 100, 1989, 43-48.
- PERCAS DE PONSETTI, HELENA, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 2 tomos.
- RILEY, E. C., «Three Versions of *Don Quixote*», *Modern Language Review*, 68, 1973, 807-819.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, Ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 2.ª ed. Madrid, Cátedra, 1991, 2 tomos.
- ROMO FEITO, FERNANDO, *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995.
- RUSSELL, P. E., «*Don Quixote* as a Funny Book», *The Modern Language Review*, 64.2, 1969, 312-326.
- SCARANO, LAURA ROSANA, «La perspectiva metatextual en *El Quijote* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, 123-136.