

# Los exordios de capítulos en el *Quijote*, a la luz de los dos *Orlandos*

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN  
Università del Piemonte Orientale

## Resumen

Los escasos exordios de capítulos en el *Quijote* (se cuentan una docena en toda la obra) constituyen un espacio privilegiado para la metaficción y, sobre todo, para la construcción de un sistema enunciativo tripolar, con Cide Hamete en el centro. La comparación del tratamiento cervantino del proemio con el que le dan Boiardo y Ariosto en sus dos obras proyecta un haz de luz sobre las estrategias de construcción de la voz narradora por parte de Cervantes y, más en general, sobre su concepción del arte narrativo.

**Palabras clave:** Exordios del *Quijote*, Ariosto y Boiardo; narrador; sistema enunciativo; ironía; novela moderna

## Abstract

The few exordia of chapters in *Don Quixote* (there are a dozen in the entire work) constitute a privileged space for metafiction and, above all, for the construction of a tripolar enunciative system, with Cide Hamete in the center. The comparison of Cervantes' treatment of the proem with the Boiardo's and Ariosto's treatment underlines the strategies of construction of the narrative voice by Cervantes and, more generally, his conception of narrative art.

**Keywords:** Exordia in *Don Quixote*, Ariosto and Boiardo; narrator; enunciative system; irony; modern novel



Unos cuantos capítulos del *Quijote* -no muchos, a decir verdad- comienzan con un exordio, en el que, en un remanso del torrente narrativo, el narrador remonta el vuelo por encima de las voces y las acciones de los personajes para reflexionar sobre algunos temas suscitados por la historia, comentar acciones pasadas o anunciar las que están por llegar, elogiar la profesionalidad de Cide Hamete, dar su juicio sobre la narración, exponer las dudas y decisiones sobre la estructura del relato por parte de Cide Hamete, invocar la ayuda de Apolo, ceder la voz a Cide Hamete para que bendiga a Alá, etc. Se trata, aparentemente, de intervenciones marginales, que no interfieren en la marcha de los sucesos y no modifican el plan narrativo; en realidad, como veremos, exponen algunas de las claves semánticas y estructurales del relato, con formulaciones destinadas a tener cierta relevancia en la historia de la novela.

## 1. PRECEDENTES ESPAÑOLES DEL EXORDIO

En la narrativa española anterior, no parece que Cervantes pudiera encontrar modelos válidos para su modo de entender el exordio. En una rápida cala en las obras más representativas de la literatura caballeresca, la novela pastoril, la sentimental y la picaresca, sólo he encontrado exordios de consideración en el *Guzmán de Alfarache* -obra en la que muchos capítulos dedican su espacio inicial a una reflexión didáctico-moralizante: el consejo que el Guzmán adulto extrae de la conseja que narra los hechos de Guzmanillo- y en *La pícaro Justina*, cuyos comienzos de capítulo suelen ir marcados por una breve introducción que condensa, bajo forma de máximas del saber popular o de comparación jocosa, la enseñanza de gramática parda que se podría desprender de la aventura pasada o la futura. En el *Tirante el Blanco*, a la altura del capítulo 35 y penúltimo, el narrador, en el único exordio de capítulo del libro, se deja ir a una



lamentación contra la fortuna que nos ha privado de la vida de Tirante y Carmesina. No he encontrado exordios en los capítulos del *Amadís*, la *Diana* de Montemayor, el *Lazarillo*, *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

Frente a estos pocos precedentes, los exordios cervantinos despliegan una rica gama de peculiaridades –algunas de ellas las acabo de señalar–, que se resume en su polifuncionalidad, en la preocupación por la construcción de un sistema enunciativo tripolar y en la intención irónica o paródica. Vista la sustancial diferencia entre el uso de los proemios por parte de Cervantes respecto a la narrativa española anterior y contemporánea, convendrá explorar los caminos alternativos que su enciclopedia literaria le podía sugerir; el primer impulso es, ¿cómo no?, el de rastrear ese uso del recurso en el *Orlando innamorato* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto, modelos indiscutibles para tantos otros aspectos de la obra maestra cervantina (Garrone, 1911; Chevalier, 1966; Hart, 1989; Segre, 2005; Ruffinatto, 2008, 2019; Martín Morán, 2017, en prensa).

## 2. HISTORIA ITALIANA DEL EXORDIO

### 2.1. El exordio y la preceptiva neoaristotélica

La tradición del exordio se extiende por toda la literatura caballerescas italiana, desde los orígenes de los *canterini* del *Trecento*, hasta los imitadores del siglo XVII de Boiardo y Ariosto. El origen de este uso habría que buscarlo en la tradición oral; en ella arraigan su arte los *canterini*, como ya señalara Giraldo Cinzio (1864 [1544]: 47), para quien el modelo prístino del exordio en los cantares se halla en los rapsodas griegos. Esa tradición oral se une, en los poemas cultos como los de Boiardo y Ariosto, con una preocupación por el arte de contar, presente ya en los tratados de urbanidad del *Cinquecento*, para dar sustento al desarrollo funcional y temático del exordio en los cantares a caballo del *Quattrocento* y el *Cinquecento*. De esa conexión entre la preocupación por el modo en que se cuenta y la necesidad del proemio bien estructurado tenemos una muestra, en su derivación hacia la *novella*, en este consejo de Bargagli (1572):

Vogliovi ricordare i proemi, senza cui una novella pare un corpo senza testa e una comedia senza prologo, non dovendosi in un tratto cominciare: «Fu una volta nella nostra città», ma sì come il buono sonatore va alquanto le corde ricercando, prima che la sua sonata cominci, per isvegliare e in un certo modo invitare a sentire chi è presente, così con un discorsetto che avanti alla novella si faccia, si desta ad ascoltare attentamente altrui, e co l'accennar il soggetto del quale si ha da parlare e l'utilità insieme che di tal novella si possa trarre, docile insieme e benevolo si rende l'ascoltante. (Ordine 2009: 180)<sup>1</sup>

No todos los preceptistas compartían el entusiasmo de Bargagli por los preliminares densos de los relatos; en efecto, el peculiar uso de los exordios en el *Orlando furioso* (1532), en línea con la propuesta de Bargagli, fue uno de los aspectos más criticados por los neoaristotélicos en la querrela sucesiva a la publicación de la obra (Weinberg, 1961: 954-1073; Javitch, 1988: 53; Ascoli, 2016; Honnacker, 1999). Fornari, Speroni y Castelvetro acusaban a Ariosto de in-

<sup>1</sup> "Quiero recordaros los proemios, sin los cuales las novelas parecen un cuerpo sin cabeza y una comedia sin prólogo, pues no se debe comenzar de golpe diciendo «sucedió una vez en nuestra ciudad ... », sino que, al igual que el buen instrumentista va pulsando las cuerdas antes de comenzar la sonata para despertar y, en cierto modo, invitar a escuchar a los presentes, con el pequeño discurso que se antepone a la novela se invita a escuchar con atención, y cuando se menciona el sujeto sobre el que se ha de hablar o la utilidad que de tal novela puede obtenerse, el espectador se vuelve más dócil y benévolo" (Traducción de María José Vega Ramos en su edición española del texto –Bargagli, 1993: 157–).

fringir con ellos uno de los principios aristotélicos, el de la no intromisión del autor en la diégesis; para conseguir el fin último de la poesía, que es el de imitar a la naturaleza, el autor ha de ocultar su voz lo más posible tras la mimesis continua de los hechos y las palabras de los personajes; los exordios del *Furioso*, en cambio, ofrecen un ejemplo de continua presencia del autor, o su alter ego el narrador, con comentarios y consideraciones, a menudo irónicos, en los que expone su pensamiento, aprovechando la ocasión que le ofrecen las aventuras de sus héroes.

## 2.2. Evolución del exordio. De los *canterini* a Ariosto

Los *canterini* del *Trecento* solían comenzar sus cantares con una invocación religiosa, un breve resumen del contenido del cantar y un saludo al público, con el que trataban de estimular su atención y eventualmente su participación (Cabani, 1988: 23 y ss.). En los poemas caballerescos cultos del *Quattrocento* se recoge este tipo de exordio de las composiciones populares (Visani, 1987: 49), para luego ir complicando su estructura hasta llegar a su desarrollo más elaborado en el *Furioso*, con múltiples funciones útiles para la construcción de la cohesión textual (Ascoli, 2016: 344-345), así como para la consolidación de su relación con el mecenas, amén de la ya señalada de comentario a la acción. La revolución comienza, en realidad, con Boiardo en el *Orlando innamorato* (1494), quien renuncia a la invocación religiosa y desarrolla notablemente el recurso a la exhortación a la participación del público (II: viii, x, xi, xiii, xvii, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxvii, xxx, xxxi; III: iii, v, vi, viii) (Ascoli, 2016: 348), doble herencia recogida puntualmente, como tantas otras, por Ariosto; he aquí un ejemplo del diálogo con el público del narrador del *Innamorato*:


Colti ho diversi fiori ala verdura,  
Azuri e gialli e candidi e vermigli;  
Facta ho di vaghe herbete una mistura,  
Garofili e viole e rose e zigli:  
Tràgassi avanti chi de odore ha cura,  
E ciò che più gli piace, quel se pigli:  
A cui dilecta el ziglio, a cui la rosa  
Et a cui questa, a cui quel'altra cosa.

Però diversamente il mio verziero  
De amore e de battaglia ho già piantato;  
Piace la guerra alo animo più fiero,  
Lo amore al cor gentile e delicato. (III: v, 1-2)<sup>2</sup>

La invitación a los odores a disfrutar del perfume del ramo de flores que el narrador ha recogido subraya la variedad como concepto clave de la estructura del relato, para terminar revelando la doble columna semántica que ordena sus significados: “Il mio verziero / de amore e de battaglia ho già piantato”.

<sup>2</sup> He usado la edición de A. Tissoni Benvenuti y C. Montagnani (Boiardo, 1999). Transcribo aquí, y para todas las otras citas del *Orlando enamorado*, la traducción de Fernando Garrido de Villena (1555) en la edición de Aguilà Ruzola (2013): “Cogido he mucha flor por la verdura, / azules, amarillos, colorados; / de bellas yerbas hice una mixtura, / claveles, rosas, lirios matizados. / Venga quien en olor pone su cura, / que puede aquí emplear bien sus cuidados; / a quien aplace el lirio, a quien la rosa / a quien place ésta, a quien aquella cosa. // En mi vergel por esto por entero / de Amor y de batallas he plantado; / place la guerra al ánimo más fiero, / Amor al más gentil y delicado.”

La tentativa de seducción del oidor da un paso más cuando el narrador sugiere las vías posibles para la identificación entre el espectador y los héroes de la historia narrada:



El voler de ciascun molto è diverso:  
 Cui piace eser soldato e cui pastore,  
 Chi detro a roba, all'acquistar è perso,  
 Chi ha diletto di caccia e chi d'amore,  
 Chi navica per mar e dà ' traverso,  
 E qual è prete, e qual pescatore;  
 Questo in palazo vende ogni sua zanza,  
 Quel è zoglioso, e canta e sona e danza;  
 A voi piace de odir l'alta prodeza  
 De' cavalier antiqui et honorati:  
 El piacer vostro vien da gentileza,  
 Però ch'a quel valor ve assumiliati.  
 Chi vertute non ha, quela non preza;  
 Ma voi che qua d'intorno m'ascoltati  
 Seti d'honor e de vertù la gloria:  
 Però vi piace odir la bella historia. (II: xiii, 1-2)<sup>3</sup>

Boiardo no comienza a servirse de los exordios hasta el capítulo xvi del libro I, para luego utilizarlos con gran profusión, sobre todo a partir del libro II, hasta alcanzar un total de 41 sobre 69 cantos. En ellos acepta algunas de las innovaciones que en obras anteriores a él, como el *Morgante* (1483) de Luigi Pulci, habían empezado a asentarse, como las invocaciones a las divinidades mitológicas (II, iv; xii; xxi; xxii; III, ix) o las referencias a las estaciones del año, aunque con frecuencia limitada respecto a sus predecesores (Delcorno Branca, 2012: 67). Le concederá más espacio respecto a ellos, si bien en medida mucho menor respecto a Ariosto, a la dimensión sentencioso-moralizante del texto, con reflexiones extraídas de los episodios narrados o por narrar (II: iv, ix, x, xii, xiii, xviii, xxii, xxiii, xxiv, xxvi; III: iv, vii). Un buen número de sus proemios van dedicados a pensar la relación del autor con la materia narrativa (II: vi, xvii, xix, xxi, xxv, xxvii; III: ix) con consideraciones metaliterarias acerca del estilo, el tono y la calidad del relato poético; he aquí un ejemplo:

Come colui che con la prima nave  
 Trovò del navicar l'arte e l'inzegno,  
 Prima ala rippa e nel'onda suave  
 Andò spengendo sanza vela il legno,  
 A poco a poco temenza non have  
 D'intrar al'alto, e poi sanza ritegno  
 Seguendo al corso il lume dele stele  
 Vide gran cose e gloriose e bele,

Cossì anchor io sin qui nel mio cantare  
 Non ho la rippa tropo abandonata:  
 Hor mi convien al gran pelago intrare,

<sup>3</sup> "El deseo común está repartido: / unos soldados, otros apastores / quien detrás la hacienda va perdido, / quien se deleita en caza, quien de amores, / quien navega por mar aborrescido, / quien clérigo y quien son pescadores, / quien en palacio tiene su crianza, / quien con deleite suena, canta y danza. // A vos agrada oír la alta proeza / de antiguos caballeros señalados; / vuestro placer viene de gentileza, / porque al valor os llevan vuestros hados. / Quien no tiene virtud, tiene baja, / mas vos, que sois de los más estimados, / sois de la honra y de virtud la gloria; / os agrada de oír la bella historia."

Volendo aprir la guera sterminata.  
Africa tuta vien di qua dal mare,  
Sfavila tuto 'l mondo a gente armata;  
Per ogni luoco, in ogni regione,  
È fero e foco e gran destrutione. (II: xvii, 1-2)<sup>4</sup>

La misma metáfora de la navegación para significar los avatares de la escritura, que se remonta al *Purgatorio* 1-12 de Dante (lo señala Tissoni Benvenuti –Boiardo, 1999: vol. II, 1228 n. 1–), la encontramos en el *Furioso*, en el exordio del canto XLVI y último, transformada en la arribada a puerto de la nave de la odisea escritural, con la consiguiente alegría de su piloto, porque, entre la mucha gente que le espera en la orilla, va reconociendo los rostros de los nobles de la corte de Ippolito d'Este, a los que puntualmente va nombrando y celebrando; de tal modo, relación con el público, conciencia de autor y de su papel en la corte, y autobiografía se reúnen en este último exordio para cerrar el ciclo del *Orlando furioso*: tras un periplo azaroso por los mares de la fantasía, la escritura devuelve al autor a los brazos de la comunidad. Esos cortesanos no viven los mismos valores que los caballeros de la historia narrada y Ariosto se apresura a dejarlo claro en múltiples ocasiones, marcando las distancias entre las dos concepciones del mundo (Durling, 1965: 91-3); Boiardo, en cambio, no pierde ocasión para subrayar la analogía entre su público y sus héroes, como ya hemos leído en estos versos: “El piacer vostro vien da gentileza, / però ch’a quel valor ve assumiliati. / Chi vertute non ha, quela non preza” (II: xiii, 2: 5; “Vuestro placer viene de vuestra gentileza, / que a aquel valor asemejáis. / Quien no tiene virtud, no la aprecia” –traducción mía–).

En el espejo de Boiardo podemos ver el reflejo de algunos rasgos del uso de los exordios en Ariosto; mayor abundancia de los proemios en el *Furioso* respecto al *Innamorato* (introducen todos los cantos, menos uno); preponderancia de la dimensión sentenciosa; invocación a la participación del público; distinción entre valores cortesanos y caballerescos. Respecto a los de su predecesor, los exordios de Ariosto se distinguen por su gran variedad temática, ya señalada por Hauvette (1929: 278-9); el humorismo delicado, no exento de ironía (para Durling, 1965: 89-90, los exordios son fundamentalmente serios) y siempre impregnado de un moralismo fruto de su experiencia de cortesano, lo que explica ciertos toques de autobiografismo (Bronzini, 1966: 94-5). Todos estos aspectos del sistema proemial del *Furioso* configuran una voluntad de construcción de la figura del autor (Durling, 1965) que no encontramos en los autores anteriores, ni siquiera en Boiardo –o al menos no con la misma insistencia–. En esa dirección apuntan su preocupación por explicitar el significado último de los episodios narrados; sus estrategias de seducción del público, entre las que se incluye la exhortación a la escucha, la individuación de cada uno en el exordio final, el elogio del señor que los condensa a todos; y, por supuesto, todas las tácticas de expresión de su personalidad, como la ironía, el humorismo, la autocrítica, el paralelo entre su condición de enamorado y la de Orlando; sin olvidar, claro está, sus técnicas de control de las tendencias dispersivas del entrelazamiento, como ya observaba Giraldi Cinzio (1864 [1544]: 47), de las que se puede ver un buen ejemplo aquí:

<sup>4</sup> “Como fue aquel que con la primera nave / halló del navegar la arte y ingenio, / primero por la onda más suave / sin vela anduvo meneando el leño, / y después al temor perdió la llave / entrando adentro sin ningún desdeño, / sigue el curso a la luz de las estrellas, / vio grandes cosas, gloriosas, bellas, // así yo hasta aquí en lo que he cantado no va la rima muy abandonada, / agora me conviene ir engolfado / por la guerra que está determinada; / África toda ha ya determinado / de pasar con la gente toda armada, / que quiere destruir nuestras regiones / a hierro y fuego todas las naciones.”

Soviemmi che cantar io vi dovea  
(già lo promisi, e poi m'uscí di mente)  
d'una sospizion che fatto avea  
la bella donna di Ruggier dolente,  
de l'altra piú spiacevole e piú rea,  
e di piú acuto e venenoso dente,  
che per quel ch'ella udí da Ricciardetto,  
a devorare il cor l'entrò nel petto.



Dovea cantarne, ed altro incominciai,  
perché Rinaldo in mezzo sopravenne;  
e poi Guidon mi diè che fare assai,  
che tra camino a bada un pezzo il tenne.  
D'una cosa in un'altra in modo entrai,  
che mal di Bradamante mi sovenne:  
sovienmene ora, e vo' narrarne inanti  
che di Rinaldo e di Gradasso io canti.

Ma bisogna anco, prima ch'io ne parli,  
che d'Agramante io vi ragioni un poco. (XXXII, 1-3)<sup>5</sup>

Se aprecia en este exordio el control férreo de las varias líneas diegéticas del relato, junto con su exhibición orgullosa por parte de quien lo ejerce como una de sus prerrogativas, mientras se divierte, se diría, en frustrar las expectativas del lector, con ese postrer cambio de rumbo hacia la historia de Agramante, cuando ya había decidido retomar el hilo de la de Rinaldo y Gradasso. Este ejemplo ilustra asimismo una función más que los exordios de los dos *Orlandos* cumplen a menudo, que es la de anunciar o rememorar la temática del próximo o del pasado canto.

Volviendo de nuevo la vista atrás, hacia Boiardo, para puntualizar aún el paralelo entre los dos usos del exordio, parece evidente que la mayor parte de estas preocupaciones del Ariosto autor son compartidas por Boiardo en su sistema proemial –algunas las hemos visto antes–, como por ejemplo su uso como brújula de orientación entre los varios caminos narrativos del relato, su búsqueda del sentido último bajo forma de elucubración moralizante, su exhortación al público e incluso la invocación al mecenas y protector; pero todo en menor grado, con menor variedad, menor intensidad, y sin recurrir al humorismo y la ironía con la constancia de Ariosto. Así que se mantienen las calidades, pero se pierden las cantidades en variedad e intensidad, algo que es fácilmente comprensible si pensamos que los exordios de Boiardo raramente alcanzan las cuatro octavas y por lo general no superan las dos, mientras que los de Ariosto pueden llegar a las 9 o incluso a las 24 octavas, como el del canto XLVI que citaba antes. Además la referencia al público oidor en el *Innamorato* siempre es genérica, como genéricas son las que hace al presente; en el *Furioso*, en cambio, hay referencias específicas a momentos históricos de los tiempos contemporáneos e individuación de los componentes del público de la corte en el exordio final, con la explicitación de ciertos vínculos, lo que contribuye a situar al autor en su campo literario.

<sup>5</sup> “Ahora recuerdo que debía cantaros / (lo prometí, mas lo olvidó mi mente) / una grave sospecha que abrigara / la bella amada de Rugero; era / mucho más dolorosa que la otra, / de más agudo y venenoso diente / que la que conoció por Ricardeto / y el corazón le consumió en el pecho. // Esto debí cantar, pero Rinaldo / me despistó metiéndose por medio, / y después fue Guitón quien me entretuvo / cruzándose en la senda de Rinaldo. / De tal manera entré en los dos asuntos, / que ya no me acordé de Bradamante, / y ahora que me acuerdo, he de cantarlo antes que de Gradasso y de Rinaldo. / Pero antes de hablaros de este asunto / conviene que hable un poco de Agramante.” Para la traducción española, he utilizado Ariosto, 2017.

### 3. PARALELO ENTRE EL *QUIJOTE* Y LOS DOS *ORLANDOS*

Esta exposición de las características y las implicaciones de los sistemas proemiales de los dos *Orlandos* tiene la finalidad de delinear el fondo sobre el que vamos a proyectar el del *Quijote*. Y para comenzar la proyección habrá que liberar el campo de posibles equívocos: cuantitativamente no podemos comparar el conjunto de exordios cervantinos (apenas un décimo de los capítulos) con los del *Innamorato* (dos tercios) o los del *Furioso* (la práctica totalidad). Parece, pues, evidente que la variedad temática y la articulación de funciones que poseen en los dos textos ferrareses no puede ser alcanzada en el del alcaíno. La cantidad exigua de los exordios de este, para algunos aspectos del fenómeno, no permite calibrar su importancia en relación con los de aquellos; sucede, por ejemplo, en lo referente a las invocaciones religiosas o mitológicas, que en el *Quijote* encontramos solo en dos ocasiones y estas contaminadas por el exotismo de la invocación al dios extraño (“¡Bendito sea el poderoso Alá!”, II, 8)<sup>6</sup> o teñidas de parodia como en la apelación a Febo: “¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras!” (II, 45). Esto nos llevaría a pensar que en los exordios cervantinos la invocación del ultramundo tiene la misma escasa relevancia que en los dos *Orlandos*, pero, como decía, la insuficiente extensión del fenómeno no nos permite asegurarlo, pues no podemos sopesar su presencia en un hipotético corpus mayor; en cambio, nos permite apreciar el tono de las dos invocaciones, el descreimiento y la distancia en la solicitud de ayuda a los entes sobrenaturales, a diferencia de lo que sucede en Boiardo y Ariosto, como efecto de ese tono humorístico de los textos que analizamos.


#### 3.1. Relación del exordio con la materia narrativa

Los exordios de Cervantes se sitúan en la estela de los de Boiardo y Ariosto en lo que respecta a su anclaje en la dinámica diegética, subrayando su relación con el episodio inmediatamente anterior o posterior. En el *Quijote* es más habitual su uso como presentadores del contenido del capítulo que introducen, que no como recolectores de los efectos semánticos del anterior (ocho y dos respectivamente sobre un total de trece). Los dos exordios que recuperan el halo semántico de la aventura del capítulo anterior –la justificación en II, 28 de la huida de don Quijote ante los rebuznadores y el suplemento de información en II, 24 sobre la cueva de Montesinos por Cide Hamete– lo hacen aportando una nueva interpretación que hace tambalear el referente textual adquirido, pues, si como dice Cide Hamete en II, 24, don Quijote confesó en punto de muerte su mentira respecto a lo sucedido en la cueva de Montesinos, la discusión en el final de II, 23 entre el propio don Quijote, Sancho y el primo sobre el valor de verdad de la aventura carece de sentido; tampoco lo tendría la insinuación repetida del narrador que nos la presenta como un sueño, por lo que todo el episodio queda así sumergido en un halo de ambigüedad sobre su verdadero estatuto de realidad. La altisonante justificación de la huida del caballero (II, 28) produce efectos paródicos, pues la bella expresión “es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión” no consigue esconder lo inglorioso de su huida ante un grupo de labradores; volveremos más adelante sobre este episodio.

<sup>6</sup> He utilizado la edición online del Instituto Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> (23-9-2020).

### 3.2. Función estructural del exordio anunciador

Un buen ejemplo del uso del exordio como presentador de las acciones futuras lo tenemos en la invocación a Febo que acabamos de escuchar, que el narrador hace “para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza” (II, 45), justo antes de que le dé comienzo. Tres de esos ocho proemios anunciadores son aprovechados por el narrador como instrumento de construcción de la coherencia estructural del relato; en el capítulo I, 28, poco antes de que el narrador deje espacio al relato de Dorotea de sus desgracias y después de que en el anterior Cardenio hiciera lo propio con las suyas, en definitiva, en medio del relato interpolado, el narrador propone una especie de saludo al sol:



Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia. (I, 28)

Tras la autocongratulación y las felicitaciones a todos sus lectores porque pueden leer las aventuras de don Quijote, con sus episodios y todo, se encierra una operación de ensamblado de las partes con el todo, que trata de hacer asequible al lector las múltiples interpolaciones de esta zona del relato.

La operación estructural resulta aún más clara en la transcripción por parte del narrador de las dudas del traductor sobre si el quinto capítulo de la segunda parte es apócrifo o no. En efecto, el modo de hablar de Sancho en este apartado desmiente su caracterización como rústico torcedor de voquibles; la duda sobre la autenticidad del capítulo, además de focalizar la atención sobre el manuscrito de Cide Hamete y, por tanto, afianzar la ficticia veracidad de la historia, hace aceptable su inclusión en el relato, pues da respuesta a los previsibles reparos de los lectores.

La tercera operación estructural la cumple el exordio de II, 44, cuando Cide Hamete, por boca del segundo autor, que reproduce palabras del traductor –filtro sobre filtro-, expone el cambio de modelo narrativo en la segunda parte, la cual tendrá en comparación con la primera menos interpolaciones, más cortas y todas pertinentes a la historia de don Quijote. Es de nuevo en el exordio del capítulo donde el narrador se reserva un espacio para dar mayor solidez estructural a su relato, en este caso, mediante la explicitación de las diferencias con el *Quijote* de 1605, lo que ayuda a anticipar y resolver posibles dudas de autoría en los lectores, mientras expone los principios que van a regir la relación entre las historias secundarias y la principal.

Los otros exordios que anuncian la materia del capítulo tienden a abrir un conflicto entre las palabras del proemio y los hechos narrados; así por ejemplo, el preámbulo en el que Cide Hamete, con palabras referidas por el narrador, expresa retóricamente sus reparos para contar las mayores locuras de don Quijote por temor a no ser creído (II, 10), se resuelve en una ausencia total de dichas locuras y una afirmación del otro lado de su oxímoron caracterial (Socrate, 1974: 40): la cordura, cuando no ve en la aldeana sobre un borrico a la Dulcinea que le propone Sancho; Cide Hamete jura decir la verdad sobre la identidad de maese Pedro (II, 27), pero tal preocupación choca con la realidad banal de los hechos, pues no se entiende por qué habría de mentir él o el lector no creerle; la ayuda de Apolo invocada irónicamente por el narrador y la reflexión filosófica de Cide Hamete sobre la durabilidad de la vida (II, 45) serían merecedoras de más alta materia que una burla a un rústico ignorante y el fin de la misma. Solo se libra del síndrome del conflicto entre la palabra anunciadora y la realidad de los hechos

el exordio de II, 74, por tratar de la muerte del hidalgo, demasiado cargada de implicaciones semánticas para todo el relato como para bromear con ella, estando en juego, como está, el cierre definitivo de la historia, para evitar más continuaciones espurias.

Así pues, en este examen de la relación de los exordios con las porciones del relato anteriores o posteriores a él, parece vislumbrarse una concepción de los mismos como vectores de desequilibrio semántico y estructural, que contradicen o corrigen los significados establecidos o los que se van a establecer en la historia y modifican la estructura del relato, proponiendo un nuevo modelo o introduciendo episodios de inclusión problemática. En los ferrareses, los proemios asientan los significados de la aventura anterior o sucesiva sobre una base más sólida, mediante la extracción de su sentido moral, o bien los convierten en objeto semiótico cerrado que el narrador propone a la atención del público, cuya participación se estimula por todos los medios, o bien como relato genealógico del dedicatario, o como terreno sobre el que el autor construye el monumento de su función. En el *Quijote*, los exordios niegan la solidez de los significados y la estructura del relato, los movilizan, los hacen nuevamente reinterpretables sobre bases diferentes. Un fenómeno análogo lo podremos constatar también cuando tratemos de la extraordinaria recurrencia del sistema enunciativo como tema de los proemios.

### 3.3. Tendencia sentenciosa del exordio

Donde, en cambio, el conjunto proemial cervantino se aparta de Ariosto, pero no tanto de Boiardo, es en el dejarse atravesar por el calambrazo moral preponderante en el *Furioso* (Santoro, 1989: 62); rara vez el narrador del *Quijote*, como el del *Innamorato*, se deja ir al centrifugado sentencioso de la historia; lo hace para justificar con tono aforístico la huida de don Quijote ante el escuadrón rebuznante: “Cuando el valiente huye, la superchería está descubierta, y es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión” (II, 28). La “superchería” tal vez aluda a las ballestas y arcabuces que impedían que aquel fuera un combate en buena lid, lo que explica e incluso aconseja la huida.

Los otros dos extractos moralizantes se fundan en la misma idea: la brevedad de la vida, aunque tienen dos enunciadores diferentes: Cide Hamete y el segundo autor que anuncian, respectivamente, el fin del gobierno de Sancho (II, 53) y la inminente muerte de don Quijote (II, 74). Los dos últimos ejemplos los acabamos de analizar brevemente como ocurrencias de proemio anunciador de la materia del capítulo; las conclusiones sobre el hecho de que el segundo es una excepción en una tendencia común a los exordios y su relación con la materia narrada, es decir, la tendencia a asentarse sobre el conflicto entre la palabra y el hecho, del que surgen irisaciones paródicas, se puede hacer extensiva al ejemplo del aforismo sobre la prudencia: tan elevada enseñanza moral no parece cuadrar con una escaramuza con los rústicos rebuznadores.

### 3.4. Pérdida de autoridad del autor ficticio

En el *Quijote*, el narrador busca una forma de contacto con el lector, pero, a diferencia de los narradores de Boiardo y Ariosto, lo hace no por iniciativa propia, sino como filtro de la voz de Cide Hamete, como en el final de las bendiciones a Alá, cuando el estilo indirecto le obliga a presentar la invocación a los lectores sin su fuerza perlocutiva:

Dice [Cide Hamete] que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir. (II, 8)

En su labor de filtro, el segundo autor llega a difuminar aún más la potencia de interlocución de la palabra de Cide Hamete, cuando sintetiza así la petición que este hace a sus lectores: “Pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44).

El segundo autor no se toma la libertad de dirigirse con la segunda persona singular al lector; lo hace, cuando la iniciativa sale de él, como un acto locucional, dirigido a una tercera persona del plural: “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente” (II, 40).

La única vez que la exhortación al lector se hace directa, según el modelo de Ariosto y Boiardo –aún oímos el eco de estos versos de Boiardo: “Ma voi che qua d’intorno m’ascoltati / Seti d’honor e de virtù la gloria: / Però vi piace odir la bella historia. (II: xiii, 2: 6-8. En la versión de Garrido de Villena: “Mas vos, que sois de los más estimados, / sois de la honra y de virtud la gloria; / os agrada de oír la bella historia”)- es cuando Cide Hamete toma directamente la palabra para poner en duda la veracidad de la aventura de la cueva de Montesinos: “Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más” (II, 24).

Cervantes no permite que la instancia emisora se contamine de la personalidad y la experiencia vital del autor, a diferencia de Boiardo y sobre todo de Ariosto, quienes aluden en repetidas ocasiones a su situación sentimental como fuente de inspiración para el relato y trazan paralelos con la de sus héroes o exponen sus vínculos con el mecenas y, en el caso de Ariosto, también con otros personajes de la corte estense. Cervantes mantiene el nivel de ficcionalización del segundo autor, deudor, para más inri, de una instancia aún más ficcional, la del autor inventado, el cual, a su vez, necesita la intermediación del morisco traductor. Tampoco simula una *performance* oral, como los dos ferrareses, sino que pone continuamente de relieve el carácter escritural de su texto y, por lo tanto, indirectamente, el vacío temporal entre la emisión y la recepción del mismo y la distancia insuperable entre narrador y lector. De esto depende, tal vez, la escasa firmeza de la voz de Cide Hamete en los exordios, a menudo debilitada por su manifiesta incapacidad de establecer la verdad de los hechos (“yo no debo ni puedo más”, II, 24); o velada por las dudas acerca de la posibilidad de afrontar el reto sin la ayuda de Apolo: “sin ti, yo me siento tibio, desmazelado y confuso” (II, 45); o por las dudas acerca de los merecimientos de su labor efectiva, hasta el punto de que pide alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir; o acerca de la propia credibilidad, como en el episodio del encantamiento de Dulcinea: “Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído” (II, 10). No nos extrañará, por tanto, que manifieste cierta desafección por los avatares andariegos de don Quijote y Sancho con una queja “por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos” (II, 44).

Es una voz, la de Cide Hamete, que se presenta en su intento de definición de su ámbito de intervención, en conflicto con la propia historia, con cierta conciencia de los propios límites y necesitada de explicitar los principios por los que se rige, una sustancial vuelta a la raíz mimética del relato; de hecho, un humilde baño de realidad será el que le devuelva la confianza en sí misma: “Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por objeciones que podían ponerle de mentiroso” (II, 10). El resultado es merecedor de los elogios

del segundo autor, con probable extensión a todos los lectores, si acatan la petición del narrador: “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente” (II, 40).

### 3.5. Función filológica del exordio

El panorama de la autoridad de la voz de Cide Hamete en los exordios revela una dinámica dialéctica entre él y la materia de su relato, entre él y su segundo autor, y entre él y su traductor. De ese conflicto poliédrico emerge un texto necesitado de ciertas precisiones que podríamos definir como filológicas, que nos proporcionan el traductor, con su tentación de excluir por apócrifo el capítulo II, 5, por la falta al decoro lingüístico de Sancho, con su transcripción literal de la glosa al margen del manuscrito de mano de Cide Hamete sobre la veracidad de la aventura de la cueva de Montesinos; la tradición oral (“Dicen que en el propio original desta historia se lee...”, II, 44), que rescata la queja del morisco por la sequedad de la historia que no quiso traducir el traductor; y, sobre todo, el segundo autor, quien en un exordio que ocupa casi la mitad del capítulo I, 9 nos cuenta el modo inesperado en que encontró el manuscrito de Cide Hamete, única fuente para conocer la segunda y la tercera salidas del caballero loco.

El afán filológico se completa aún con sendas intervenciones en el cuerpo del texto del traductor, para quitar la inútil descripción de la casa de don Diego (II, 18), y de la tradición oral, que informa de la cancelación por parte del autor morisco de los capítulos que había dedicado a la amistad entre Rocinante y el rucio (II, 12).

Como se puede ver, lo que he dado en llamar la *función filológica* de los exordios ocupa un discreto espacio entre los del *Quijote* (4 sobre 13) y sobre todo casi solo la cumplen ellos, por lo que no será exagerado decir que contribuyen a dotar de solidez y presencia al entramado de la transmisión del texto. En los textos de Boiardo y Ariosto, la preocupación filológica relacionada en su caso con el manuscrito de Turpín se manifiesta únicamente en un exordio en el *Furioso* y dos en el *Innamorato*, como tendremos ocasión de ver cuando tratemos la cuestión del sistema enunciativo.

### 3.6. Inconsistencias de la voz en los exordios

Si volvemos a considerar los exordios en los que el narrador busca un contacto con el lector, veremos que, además de ese general debilitamiento de la autoridad del autor ficticio, sus expresiones parecen conducir a una forma de ficcionalización de la voz y a una voluntad de hacerla sentir. Mi modo de presentarlas antes puede haber producido la sensación de una progresión desde la duda y la afonía hasta el reforzamiento de la potencia sonora y la intención; en realidad no hay tal progresión, sino una coexistencia antitética, por no decir paradójica, de las diferentes manifestaciones directas o indirectas de la voz de Cide Hamete. De ello resulta una sustancial inconsistencia de esa voz y su evidente desrealización por falta de coherencia interna. Me explico mejor. En el proemio del capítulo II, 44, Cide Hamete declara cierto desamor por la historia (II, 44), pero antes ha dado rienda suelta a su entusiasmo con bendiciones a Alá y alabanzas a la calidad de la historia (I, 28).

A las puertas del Toboso, nos desvela que se encuentra “temeroso de que no había de ser creído, porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores” (II, 10); en realidad, como hemos visto antes, en el capítulo encontramos un buen ejemplo de la cordura de don Quijote y no de su locura.

El comentario a toro pasado sobre la veracidad de la aventura en la cueva de Montesinos (II, 24) priva de fundamento al episodio de la discusión entre los tres personajes de la aventura, como hemos constatado más arriba, al analizarlo como ejemplo de exordio que retoma la materia del capítulo anterior. Se diría que lo importante en estos dos ejemplos es no tanto la presentación o el complemento de un episodio, la adherencia del exordio al mismo, sino la construcción de la voz del autor ficticio.

Esta inconsistencia de la voz emisora, o mejor del sistema enunciador, no refleja en absoluto el tratamiento de la misma en los dos *Orlandos* donde hemos visto que el control sobre el relato se ejerce desde los exordios, aunque no solo, y se exhibe incluso, con cierta sorna. Frente a la autoridad omnímoda del narrador – autor de Boiardo y Ariosto, Cervantes opone su autor ficticio sin autoridad declarada, contaminado, se diría, por la falta de soberanía del segundo autor, cuya voz va siendo solapada por la de los personajes y por la competencia desleal del autor ficticio y, en parte, del traductor.

### 3.7. El sistema enunciativo en los exordios

Como decía, el uso de los exordios en el *Quijote* es un fenómeno de extensión limitada: solamente dos capítulos de la primera parte y 11 de la segunda van introducidos por sendos proemios, pero, por sus temas y sus voces, se pueden considerar como verdaderas reservas protegidas del significado. Es en ellos, por ejemplo, donde halla cobijo la figura del traductor, para quien se diría que constituyen una especie de nicho ecológico, pues de sus seis intervenciones operativas, es decir, aquellas en las que cumple alguna acción (en una ocasión más Sanzón Carrasco lo menciona como elemento de la difusión del manuscrito de Cide Hamete), cuatro las encontramos en otros tantos exordios de los 13 a disposición. Su voz, en los exordios, no la escuchamos directamente, sino que nos llega filtrada por la del narrador, cuando califica de apócrifo el capítulo II, 5, porque en él Sancho habla de modo incongruente con su saber y educación, transcribe la nota al margen del manuscrito de Cide Hamete sobre la veracidad de la aventura en la cueva de Montesinos (II, 24), explica el juramento como “católico cristiano” del autor musulmán y oblitera en el texto español su excursu metodológico en torno a la interpolación de novelas en el capítulo II, 44.

La única vez que hemos tenido la oportunidad de escuchar la voz del traductor fue en su encuentro con el segundo autor, poco antes de aceptar el trato que hizo posible la utilización como fuente del manuscrito de Cide Hamete (I, 9). Sabemos también de otra de sus acciones, esta por omisión y en silencio: la exclusión en su versión del texto arábigo de la descripción de la casa de don Diego (II, 18). Pero, amén de estas dos intervenciones en el cuerpo del texto, solo tendremos constancia de sus actuaciones en el nivel de la enunciación ficticia, como ya decía antes, en los exordios de los capítulos.

La voz de Cide Hamete la escuchamos en directo en pocas ocasiones y todas, menos una, están albergadas en los exordios; desde la vuelta inicial del recodo entre capítulos, Cide Hamete agradece a Alá que don Quijote y Sancho vuelvan a las andadas (II, 8), duda sobre la veracidad de la aventura de la cueva de Montesinos (II, 24), jura como católico cristiano (II, 27) y reflexiona sobre la vida durable (II, 53). Sus tonos suelen ser enfáticos, de orador pasional, capaz de lanzar a los cuatro vientos juramentos o invocaciones a la divinidad, pero, a la vez, con la humildad suficiente para reconocer su debilidad profesional y vital ante el lector. El morisco alzaré la voz solo una vez más, en el medio de un capítulo, para alabar como se debe el coraje de don Quijote ante los leones (II, 17).

La presencia de Cide Hamete en los exordios no se limita a los casos mencionados; la reproducción de sus palabras en discurso indirecto alimentará otras dos oberturas, con una elucubración deontológica sobre los deberes del historiador para con la verdad (II, 10) y una palinodia poética en la que renuncia a las interpolaciones demasiado largas (II, 44). Además,

el segundo autor dedicará uno de los pocos espacios iniciales de capítulo que se concede a sí mismo con una alabanza del trabajo de Cide Hamete (II, 40).

Este rápido repaso a la presencia de los dos entes autorales ficticios en los proemios subraya el predominio de la enunciación en ellos; pero no en cuanto emisores del discurso, lo que al fin y al cabo podría ser incluso lógico, sino como materia sobre la que se puede discurrir en ese espacio del relato, un *no lugar narrativo* en el que la voz del narrador puede ceder su altavoz al autor ficticio o su alter ego el traductor para que se explayen en consideraciones varias, pero todas relacionadas con su labor en la concepción, elaboración, modificación, valoración y transmisión de la historia. No es importante en sí lo que digan, o mejor, no nos interesa en este momento -volveremos sobre ello más adelante, cuando comparemos su presencia con la de sus colegas ferrareses-; lo más relevante de su presencia en los proemios es el peso que adquieren en las puertas de la diégesis, antes de que esta arranque. Parece evidente que Cervantes ha querido hacer de estos exordios un catalizador de la distancia, de la ironía romántica - y también de la de la retórica-, que le permitiera situar su relato en un aparte respecto al lector y a él mismo, en una zona en la que el ensimismamiento lector fuera imposibilitado por la preponderancia insoluble del filtro de las entidades enunciadoras.

Como se habrá notado, todos los exordios en los que el traductor y Cide Hamete aparecen con o sin voz pertenecen al *Quijote* de 1615. Este hecho, con independencia de que en el de 1605 hallemos únicamente dos exordios -lo cual hace mucho más probable que los dos entes ficticios comparezcan en la continuación-, está indicando un cambio en la concepción del sistema de la enunciación (segundo autor - traductor - Cide Hamete); en el nuevo equilibrio del conjunto las dos entidades con mayor grado de ficcionalización (el autor ficticio y su traductor) adquieren mayor relevancia y, se supone, mayores funciones que las que tenían en el sistema de 1605. Lo demostrarían las nuevas facultades de las que hace gala el traductor, capaz de excluir de su texto la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán (II, 18) y dudar si hacer lo mismo con el capítulo II, 5 en que Sancho habla de rodeada manera; se arroga además el papel de hermeneuta único del pensamiento de Cide Hamete en lo referente a juramentos (II, 27), lo que le permite alterar su preceptiva literaria sobre la cuestión de las novelas interpoladas (II, 44). El autor ficticio, a su vez, en 1605 recubría la función de organizador editorial del relato, haciéndose responsable de la división en capítulos y en partes (Flores, 1982; Martín Morán, 1992), mientras que en 1615 exhibe una conciencia de autor notable, con decisiones que atañen al código de la novela (II, 44), reflexiones en torno a la verosimilitud del episodio de la cueva (II, 24) y preocupaciones teóricas sobre la verdad del relato (II, 10), amén de las dotes de "filósofo mahomético" que le reconoce el narrador (II, 53). Esta amplia panoplia de nuevas aptitudes del morisco se encuentra en los exordios; si ampliáramos nuestro campo de observación a toda la segunda parte, veríamos que su enriquecimiento funcional corre parejas con la ampliación exponencial de su presencia respecto a la de la primera: en 1605 se lo menciona por su nombre en 5 ocasiones, frente a las 35 de 1615. Evidentemente esta evolución de la instancia del autor ficticio obedece, como decía antes, a un reajuste del equilibrio interno del sistema de la enunciación, que se hace patente en los exordios. No será casual, en este sentido, que, junto a la multiplicación del nombre de Cide Hamete, Cervantes en 1615 multiplique también el número de los exordios, espacio colonizado casi integralmente por el morisco y su acólito el traductor.

Vale la pena confrontar esta casi omnipresencia de Cide Hamete en los exordios del *Quijote* con la casi total ausencia de su homólogo de los dos *Orlandos*. En el *Furioso*, Turpín aparece en uno solo de los numerosísimos exordios de la obra (solo un canto no lo lleva), para atribuirle la responsabilidad de la inclusión de un canto misógino que el propio narrador aconseja saltar a sus lectoras:

Donne, e voi che le donne avete in pregio,  
per Dio, non date a questa istoria orecchia. (XXVIII, 1, 1-2)<sup>7</sup>

Lasciate questo canto, che senza esso  
può star l'istoria, e non sarà men chiara.  
Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo. (XXVIII, 2, 1-3)<sup>8</sup>

En el *Innamorato*, el narrador recurre a Turpín en dos ocasiones: en la segunda (III: i), recurre a él como simple narrador primigenio de la historia; en la primera, en el proemio inicial de la obra, Boiardo le atribuye el desconocimiento por parte del público del largo episodio del enamoramiento de Orlando, que tantas repercusiones tendría en la corte de Carlomagno: Turpín lo habría ocultado para evitarle al héroe la vergüenza de su publicación:

Questa novella è nota a poca gente,  
Perché Turpino istesso la nascose,  
Credendo forsi a quel Conte valente  
Esser le sue scritture dispetose. (I, i, 1, 1-4)<sup>9</sup>

Las tres menciones de Turpín en los exordios de los dos *Orlandos* nos recuerdan –en momentos clave del relato como son el de la inserción de una novela misógina (*Furioso*, XXVIII, 2, 1-3), la explicación de tan extraño tema en la tradición orlandiana como el de su enamoramiento (*Innamorato*, I: i, 1: 1-4) o la reanudación del relato (III: i, 1: 4)– la responsabilidad primera del pseudoautor; su *auctoritas* impregna al relato de un prestigio y un valor de verdad histórica difícil de conseguir de otra manera (Chevalier, 1966: 14; Tognoli, 1989: 70-71). No vale la pena recordar que el *Pseudo Turpín* existe realmente, a diferencia de la crónica de Cide Hamete, y que el texto conservado en el *Codex Calixtinus* de la catedral de Santiago tuvo una influencia notable y real, no fingida como en los dos textos ferrareses de los que nos ocupamos, en la tradición caballeresca itálica (Cabani, 1988: 136; Zatti, 1990: 175-177).

#### 4. ATANDO CABOS

Los ferrareses, con el sistema de proemios, se preocupan por construir la figura del autor, sobre todo Ariosto, como demuestran la atención al mecenas y su vínculo con él, la fuerza de la voz narradora, con continuas soflamas morales, en Ariosto, la seducción constante del oidor y un gran control de los hilos narrativos. A mi ver, es justamente esta tendencia a la dispersión del relato, una tela de múltiples hilos que ha de ser tejida cuidando de la variedad y la armonía de los colores –para recurrir a una metáfora que Ariosto repite–, aunque no sea en los exordios, es esa tendencia dispersiva, decía, la que explica la necesidad de construir una instancia enunciativa fuerte, a ser posible identificable con el autor, como garantía de control de la fuerza centrífuga. En Ariosto y Boiardo el exordio, por un lado, cierra y embellece los significados del relato, y, por el otro, dinamiza el canal de transmisión de la historia; son, pues, en cualquiera de las dos vertientes, factores de estabilidad y de enraizamiento del relato en la realidad contemporánea del campo literario. En Cervantes, en cambio, el exordio está colonizado por la ficción y se yergue en factor de inestabilidad que dinamiza los significados, con la inconsistencia de la voz narradora en sus diferentes ocurrencias y su frecuente conflicto con la materia de

<sup>7</sup> “¡Oh no, por Dios, mujeres, oh vosotros / que aprecio les tenéis, no deis oídos / a esta historia!”

<sup>8</sup> “Saltaos este canto, que la historia / no quedará sin él menos completa. / Como Turpín la inserta, yo la inserto.”

<sup>9</sup> “De pocos es la historia conocida, / porque el mesmo Turpín, autor primero, / la tuvo todos tiempos escondida / por no enojar al franco caballero.”

los capítulos que introduce; el efecto de estos contrastes es doble: por un lado, facilita la emergencia de los significados paródicos y, por el otro, sitúa en el primer plano del relato al sistema enunciativo del mismo. El desplazamiento de la atención hacia los entes implicados en la difusión de la historia, con la continua mención del autor ficticio y el traductor, así como del manuscrito arábigo y todas sus peculiaridades filológicas, y el espacio concedido a la reflexión metaliteraria afianzan y enriquecen el filtro del sistema enunciativo como vector de esa distancia irónica que será clave en el nacimiento de la novela moderna.

### Bibliografía

- AGUILÀ RUZOLA, Helena (2013) *El "Orlando enamorado" de M. M. Boiardo, traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar*, tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/128996/fgdv1de1.pdf?sequence=1> (23-9-2020).
- ARIOSTO, Ludovico (1996) *Orlando furioso*, ed. de L. Caretti, Torino, Einaudi.
- (2017) *Orlando furioso*, ed. y trad. de J. M. Micó, Madrid, Austral.
- ASCOLI, Albert R. (2016) "Proemi", en Annalisa Izzo, ed., *Lessico critico dell'"Orlando Furioso"*, Roma, Carocci, pp. 341-367.
- BARGAGLI, Girolamo (1572), *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, Luca Bonetti, Siena; también en Ordine (2009): 169-182.
- BARGAGLI, Girolamo (1993) "Fragmento sobre la *novella* en el *Diálogo de los juegos*", en Vega Ramos, 1993: 145-160.
- BOIARDO, Matteo Maria (1999) *L'inamoramento de Orlando*, ed. de A. Tissoni Benvenuti y C. Montagnani, Milano - Napoli, R. Ricciardi, 2 voll.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1966) *Tradizione di stile aedico dai cantari al "Furioso"*, Firenze, Olschki.
- CABANI, Maria Cristina (1988) *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>, consultada el 23-12-2016.
- CHEVALIER, Maxime (1966) *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du « Roland furieux »*, Bordeaux, Féret & fils.
- DELCORNO BRANCA, Daniela (2012) "Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco", *Rassegna europea di letteratura italiana*, 38, pp. 59-99.
- DURLING, Robert M. (1965) *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- FLORES, Robert M. (1982) "The rôle of Cide Hamete Benengeli in *Don Quixote*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 3-14.

- GARRONE, Marco Aurelio (1911) «El *Orlando furioso* considerado como fuente del *Quijote*», *La España Moderna*, 23, 267, pp. 111-144.
- GIRALDI CINZIO, Giovambattista (1864) *Discorso intorno al comporre dei romanzi [1544]*, en *De' romanzi, delle commedie e delle tragedie*, 2 voll., Milano, Daelli, vol. I, pp. 1-224.
- HART, Thomas R. (1989) *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- HAUVETTE, Henri (1927) *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle*, Paris, Honoré Champion.
- HONNACKER, Hans (1999) "La storia della ricezione dei proemi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico", *Schifanoia*, 19, pp. 55-65.
- JAVITCH, Daniel (1988) "Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics", *Modern Language Notes*, 103, pp. 50-74.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1992) "La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615", *Anales cervantinos*, tomo XXX, pp. 9-65.
- (2006) "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, pp. 159-173.
- (2017) "Las raíces italianas de Cide Hamete", *eHumanista/Cervantes*, 6, pp. 93-112.
- (2021) "El entrelazamiento en el *Quijote*", *Anales cervantinos*, 53, pp. 133-156.
- ORDINE, Nuccio (2009) *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- PULCI, Luigi (1955) *Morgante*, ed. de F. Ageno, Milano - Napoli, R. Ricciardi.
- RUFFINATTO, Aldo (2008) "Las edades de Angélica", en José Manuel Martín Morán, ed., *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, Vercelli, Mercurio, pp. 151-191.
- (2019) "Cervantes y Ariosto: la continuidad de un diálogo intertextual", en Veronica Orazi, Federica Cappelli, Iole Scamuzzi y Barbara Greco, eds., *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Madrid - Roma, Centro Virtual Cervantes - AISPI, pp. 21-41.
- SANTORO, Mario (1989) "Nell'officina del narrante. Gli esordi", en *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, pp. 51-81.
- SEGRE, Cesare (2005) "Cuatro siglos del *Quijote*. Cervantes heredero de Ariosto", *Boletín de la Real Academia Española*, lxxxv, pp. 585-592.
- SOCRATE, Mario (1974) *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Venezia - Padova, Marsilio.
- TOGNOLI, Rita (1989) "L'intelligenza narrativa del *Furioso*. Le idee letterarie di Ariosto", *Esperienze letterarie* XIV, 2, pp. 63-75.
- VEGA RAMOS, María José (1993) *La teoría de la "novella" en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el "Decamerón"*, Salamanca, Johannes Cromberger.
- VISANI, Oriana (1987) "La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'*Ariosto*", *Schifanoia*, 3, pp. 45-84.

WEINBERG, Bernard (1961) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The Chicago University Press.

ZATTI, Sergio (1990) *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

