



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### De la denegación autorial al prólogo ficcional: la construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías

Ana Martínez Muñoz  
(Universidad Francisco de Vitoria)

Abstract

La aparición de los tópicos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción en el prólogo de los libros de caballerías sirve de soporte a una confusa configuración del pacto narrativo, en la que se diluyen deliberadamente las fronteras entre el paratexto y el texto, mediante la identificación del autor real con la voz del traductor que narra la historia en el nivel inmanente del relato. Sin embargo, a medida que avanza el género, algunos autores transgredirán en sus prólogos esta formulación inicial del pacto, reclamando mediante la exhibición de la ficcionalidad de las voces del cronista y del traductor su necesaria diferenciación de la figura del autor real, en un camino que nos lleva de la denegación autorial al prólogo ficcional.

Palabras clave: pragmática literaria, pacto narrativo, libros de caballerías, manuscrito encontrado, prólogo ficcional.

The appearance of the topics of the discovered manuscript and the fake translation in the prologue of the romances of chivalry support a confused configuration of the narrative pact, through which the borders between the paratext and the text become diluted. This is provoked by the identification of the real author with the translator's voice who tells the story at the immanent level of narration. Nevertheless, as the genre moves forward, some authors transgress the initial formulation of the fictional pact in their prologues through the exhibition of the fictionality of the historian's and the translator's voices, claiming to be distinguished from the real author. This process leads us from the denial of authorship to the fictional prologue.

Keywords: literary pragmatics, narrative agreement, romances of chivalry, discovered manuscript, fictional prologue.

§

## 1. De nuevo sobre el tópico del manuscrito encontrado: una aproximación desde la Pragmática Literaria

Los libros de caballerías castellanos nacieron de la mano de la revolución que supuso en toda Europa la implantación de la industria editorial a finales del siglo XV, hasta el punto de que la crítica ha subrayado la necesidad de entender y definir este género literario como *género editorial*<sup>1</sup> (Lucía Megías, 2000). Efectivamente, los más de setenta títulos que conforman este *corpus* textual renacentista (Eisenberg y Marín Pina, 2000) poseen en su mayoría unas específicas características materiales y formales que han sido convenientemente aisladas; tales como el tamaño *in folio*, los grabados con un caballero jinete en la portada, los títulos que se disfrazan con los ropajes de la historiografía o la distribución del texto a dos columnas; todos ellos, elementos que contribuyen a convertir el *texto* en *libro* para presentarlo al gran público, en un momento en que la imprenta ha hecho estallar el estrecho circuito de difusión que imponía la transmisión manuscrita. A través de ellos, la obra adquiere una entidad física necesaria a los fines comerciales del mercado del libro, así como una específica y atractiva presentación tipográfica e iconográfica destinada a los compradores; pero, sobre todo, el texto literario se reviste de una estudiada batería de informaciones que permiten al lector desplegar unas determinadas estrategias de lectura. En este sentido, resulta muy significativo que esta concienzuda configuración editorial de los textos baste para que los libros de caballerías sean identificados como «cuerpos de libros grandes» frente a los pequeños libros de poesía, en el conocido escrutinio de la biblioteca de don Quijote (*DQ* I, 6).

Así, el texto transformado en libro, y este en objeto de consumo, invita al receptor a llevar a cabo una tentativa de adscripción genérica, aun antes de sumergirse en su lectura. Gérard Genette propuso para este complejo y variable dispositivo extratextual que busca dialogar abiertamente

---

<sup>1</sup> Este concepto, que propone aunar criterios materiales y literarios en la definición de los géneros del periodo áureo, fue acuñado por Víctor Infantes en el estudio de las historias caballerescas breves (1989). Posteriormente, José Manuel Lucía Megías se sirvió de él para fijar la nómina de los libros de caballerías, partiendo de esta doble aproximación a las obras, que «abarca tanto al *lector* (relacionado con el *texto*) como al *comprador* (relacionado con el *libro*)» (2001a, sin paginación).

con el lector el marbete de *paratexto*<sup>2</sup>, con el fin de remarcar su carácter colindante y su estrecha dependencia del texto literario. Para este teórico francés, los paratextos comprenden todos aquellos elementos verbales, icónicos, materiales, e incluso factuales, que se presentan diferenciados del discurso literario, pero que han sido escogidos y dispuestos con el fin de mediar en su lectura (Genette, 2001, 12). Constituyen en su conjunto un *umbral* entre el exterior del texto literario y el nivel inmanente de la ficción, que sirve de soporte no solo a las tácticas comerciales de impresores y librerías, sino también a la configuración del específico circuito de comunicación que caracteriza pragmáticamente a la literatura. De esta forma, puede afirmarse que los paratextos dotan de un cuerpo a la obra literaria y la preparan para su comercialización, pero, sobre todo, permiten que el autor intervenga desde el código de la producción literaria, para tratar de construir un contexto de situación comunicativa con su lector; en palabras de Genette:

[El paratexto, una franja de texto] siempre portadora de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición, sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados (Genette, 2001, 7).

Ciertamente, mientras algunos componentes paratextuales proporcionan datos sobre el texto en principio neutrales –como el nombre del autor o el lugar y la fecha de impresión–, así como valiosas informaciones sobre las relaciones del autor con su contexto social e histórico (Ruiz García, 1999) –como es el caso, por ejemplo, de las dedicatorias o de los poemas laudatorios (Lucía Megías, 2000, 376-409)–; otros, en cambio, ponen

---

<sup>2</sup> Genette concibió la *paratextualidad* como una de las cinco posibles formas de transtextualidad por él establecidas en *Palimpsestes* (1981), entendiéndolo por esta última «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (citamos por la traducción castellana [1989, 9-10]). Poco después, dedicó un estudio pionero al análisis y clasificación de los distintos tipos de paratextos, titulado *Seuils* (1987), del que nos serviremos aquí para enmarcar la específica naturaleza de estos materiales desde el punto de vista de la teoría literaria (a partir de su traducción española titulada *Umbrales* [2001]). En el ámbito hispánico, resulta útil en este punto el estudio de Alvarado (1994), que sigue en buena parte la propuesta de Genette.

en evidencia la regulación que el autor real pretende ejecutar sobre la lectura de su texto, proporcionando claves acerca de su interpretación o de su propia elaboración ficcional al futuro receptor. En primer término, a través de cada una de sus elecciones paratextuales, el autor se configura a sí mismo como emisor de un texto al que pone voluntariamente en diálogo con otros títulos –como continuación, como reescritura, como inversión– adscribiéndolo a un cauce de creación determinado –un género, un ciclo, una corriente estética– y atribuyéndole una naturaleza concreta –doctrinal, histórica, ficcional...–. En segundo término, el autor puede servirse de este vestíbulo previo al texto para presentarse directamente a sí mismo como emisor, para situarse ante su creación literaria y, desde ese posicionamiento, tratar de incidir sobre la recepción de su obra.

Esta autorrepresentación del autor en los alrededores del texto literario resulta fundamental para la construcción de un punto de encuentro con su público potencial, que salve la fractura inherente al circuito de comunicación literaria, provocada por la lectura *in absentia*: podría decirse que el paratexto tiende un puente en la comunicación cruzada que representa la literatura, en la que el emisor y el receptor no están presentes al mismo tiempo<sup>3</sup>. Ello es posible porque en este territorio limítrofe que antecede al espacio interno de la ficción literaria el emisor se presenta todavía como autor real ante sus lectores, a los que puede dirigirse para dar cuenta de su tarea, invitándoles a tomar un asiento concreto para escuchar su relato. De manera que, conservando aún su voz propia, el autor puede salir al paso de un determinado horizonte de expectativas para encauzarlo. A este propósito, de entre todos los paratextos, el prólogo presenta una especial importancia, por cuanto constituye el espacio reservado expresamente para que el autor se dirija sin velos al lector, antes de dejarle en manos de la voz narrativa que dará a luz el relato.

---

<sup>3</sup> Cesare Segre fue uno de los primeros críticos en reflexionar sobre este carácter diferido de la comunicación literaria, señalando la existencia de una quiebra en la situación de comunicación Emisor-Mensaje-Receptor, que provoca un «circuito agrietado», una doble secuencia comunicativa separada espacial y temporalmente: Emisor-Receptor y Mensaje-Receptor (Segre, 1973, 27 y ss.). En este sentido, el estudio de los paratextos constituye una ayuda privilegiada para acercarnos a la imagen que el autor literario construye de sí mismo en un tiempo distinto al nuestro, condicionado históricamente por un público contemporáneo para el cual escribe; en el que, a su vez, se encuentran en última instancia intereses y condicionantes que explican sus elecciones literarias (*cf.* Senabre, 1986): entre otras, como aquí pretendemos analizar, el propio diseño de los emisores internos al relato.

No resulta sorprendente, pues, que los Siglos de Oro se presenten como el periodo de mayor auge del prólogo, en un momento en el que el público comienza precisamente a situarse como receptor de un código comunicativo todavía no conocido suficientemente<sup>4</sup>. Las figuras del autor y del lector merecen ser aún reflexionadas, perfiladas: el autor debe explicar por qué escribe; mientras el lector necesita saber cómo leer<sup>5</sup>. Asimismo, ni moralistas ni preceptistas han sancionado todavía el estatuto ficcional inherente al discurso literario y el prólogo debe hacerse cargo de la novedad que la literatura impresa supone como proceso comunicativo<sup>6</sup>. En este espacio, el autor presenta la obra y la justifica, amonesta y adoctrina, teoriza sobre el hecho literario y engatusa al lector (Porqueras Mayo, 1957, 114-121), pero también puede ayudar a su público a introducirse en la esfera de la ficción adecuadamente (Genette, 2001, 176 y 184). Esto último es lo que, a la escuela de Rodríguez de Montalvo, intentan hacer en sus prólogos los autores de libros de caballerías, quienes escogen en su inmensa mayoría hacer explícito en este espacio el pacto narrativo, de manera que el lector pueda hacerse cargo con mayor facilidad de este contrato pragmático, necesario a la literatura<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Para el estudio del prólogo como género literario en el Siglo de Oro, resulta un punto de partida obligado el ya clásico trabajo de Porqueras Mayo (1994; así como sus antologías posteriores, 1965 y 1968); respecto al prólogo en la literatura medieval, véase Riquer y Montoya (1988). Asimismo, desde una perspectiva más amplia, para el análisis de los paratextos en el periodo áureo resulta indispensable el trabajo de Anne Cayuela (1996), centrado fundamentalmente en las obras narrativas del s.XVII, y las aproximaciones al ámbito paratextual correspondientes a este periodo que pueden encontrarse en la monografía colectiva *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* (2009).

<sup>5</sup> En este sentido, resulta significativo que, como afirma Susana Arroyo, el prólogo constituya un paratexto poco habitual en la novela actual, producida en el contexto de un mercado del libro en el que resultan «innecesarios ciertos usos de presentación del prólogo, sólo oportunos ya en casos de recopilaciones o antologías»; de manera que, cuando el prólogo aparece, lo hace cargado de ficcionalidad: «el prólogo ha ido perdiendo su función comercial y crítica, ha dejado de ser sólo un elemento paratextual para convertirse sobre todo en un texto de valor literario propio» (2014, 59).

<sup>6</sup> Para un análisis de las principales críticas a los libros de caballerías, véase Sarmati (1996).

<sup>7</sup> Los prólogos de los libros de caballerías han sido abordados en su conjunto desde diferentes perspectivas: Bognolo ha estudiado exhaustivamente las reflexiones de teoría literaria que pueden extraerse de estos prefacios autoriales (1999a y 1999b); Demattè ha sistematizado la poética del prólogo caballeresco, desde una perspectiva semiótica (2001a y 2002). Recientemente ha aparecido un estudio que abarca el conjunto de prólogos caballerescos, centrado en las implicaciones ideológicas latentes en estos textos, como fruto de la tesis doctoral de Almudena Izquierdo: *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda* (Universidad Complutense de Madrid, 2019; se encuentra en acceso abierto en E-Prints Complutense: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62687/> [fecha de última consulta: 01/06/2022]); un resumen de sus conclusiones puede encontrarse en Izquierdo Andreu (2020 y 2021).

Esta explicitación del pacto se realiza a través de la aparición en el prólogo de los tópicos engarzados del manuscrito encontrado y la falsa traducción<sup>8</sup>: mediante estos recursos, el autor advierte, justifica y construye su identificación con la figura del narrador-traductor que en adelante guiará al lector; esto es, se presenta como el encargado de trasladar al castellano la antigua crónica que presuntamente sirve de fuente a la narración. Los propios textos imponen, por tanto, la necesidad de atender a este nivel extratextual para comprender la configuración del nivel inmanente del relato, poniendo de manifiesto la conveniencia de observar la literatura como mensaje enmarcado en un específico proceso comunicativo, tal y como ha defendido en las últimas décadas la Pragmática Literaria. Pues, aunque la retórica discursiva y las características principales del género caballeresco se hallan codificadas en el nivel de la narración, estas encuentran su cimiento y su razón de ser en las declaraciones autoriales del prólogo. Unas declaraciones en las que, a su vez, se esconde el valioso reflejo de los condicionantes externos que, desde el contexto social, histórico y literario de la época están interviniendo en la elección de este diseño del discurso narrativo.

En las páginas que siguen, nos proponemos volver sobre estos conocidos *topoi* desde una perspectiva pragmática, para analizar la relevancia que su aparición en el prólogo de la obra tiene en la configuración discursiva del texto literario. En primer lugar, analizaremos la construcción del pacto narrativo en el género, a partir del prólogo de *Amadís de Gaula* (1508), que sirve de punto de partida a la inmensa mayoría de autores de libros de caballerías hasta principios del siglo XVII. Para ello, nos serviremos del modelo de análisis discursivo propuesto por Pozuelo Yvancos, pues presenta la ventaja de enriquecer las aproximaciones narratológicas con una perspectiva pragmática que resulta especialmente esclarecedora en el caso de los textos caballerescos. Por último, nos ocuparemos de aquellos casos en los que los prólogos de estos libros se distancian lúdicamente del pacto narrativo original. A través de este doble abordaje al prólogo de los libros de caballerías, nos proponemos demostrar cómo los

---

<sup>8</sup> Una recopilación actualizada de la abundante bibliografía que la crítica ha dedicado a estos tópicos puede encontrarse en Gutiérrez Trápaga (2015, n. 2; 2021); asimismo, Marín Pina traza un excelente panorama sobre el tema en su monografía *Páginas de sueños* (2011, 69-84).

cambios sufridos en la construcción del pacto narrativo en algunos títulos afectan a la naturaleza de este paratexto, que, como veremos, termina por presentarse como un auténtico prólogo ficcional.

### 3. La configuración del pacto narrativo en el prólogo caballeresco

Afirma Wayne Booth, en su conocida monografía *La retórica de la ficción* (1964), que a ningún autor literario le es dado prescindir de una retórica, sino que tan solo le es posible escoger el tipo de retórica que empleará. En virtud de esta retórica, entendida como organización convencional del discurso, el autor cederá su lugar de emisor al narrador del relato, resultando así definitivamente separado de él. Precisamente la búsqueda de dicha retórica es el reto que se les presenta a los autores de libros de caballerías a principios del siglo XVI, en un momento en el que la prosa de ficción todavía se encuentra inmersa en un proceso de experimentación de sus posibilidades, sin haber terminado de definir su autonomía y su legitimidad respecto a otros cauces de expresión literaria. Estos escritores de narraciones extensas, fabulosas e idealizantes, alejadas en muchos aspectos de la realidad que circunda al lector, se ven impelidos a dar respuesta en sus creaciones a un problema tanto comunicativo como ontológico, que la propia teoría literaria trató de resolver a lo largo del siglo pasado: de un lado, ¿cómo se escribe y cómo se lee la ficción?; de otro, ¿qué es la ficción?

Los estudios de Narratología han defendido la necesidad de limitar el análisis de los textos literarios a la construcción del discurso narrativo en el nivel inmanente del relato, partiendo de una convicción que condensa el conocido aserto de Roland Barthes: «*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*» (1970, 34). De acuerdo con ello, la única figura que importa en el plano de la emisión del discurso literario es la voz narrativa que alumbra y entreteje la historia. Sin embargo, la Pragmática Literaria, asumida por la Semiótica textual literaria, ha subrayado la dependencia existente entre la construcción discursiva del texto literario y su dimensión comunicativa, defendiendo que la compren-

sión plena de las obras como producciones culturales solo puede obtenerse atendiendo a las específicas circunstancias de Emisión y Recepción que caracterizan a la literatura (García Berrio, 1979). Algunas de estas condiciones de naturaleza pragmática pueden tener un carácter histórico y, por tanto, cambiante, como pueden ser aquellas inducidas por el cauce de transmisión de los textos o por las convenciones de los distintos géneros; otras, por el contrario, constituyen rasgos constantes y exigidos por la comunicación literaria.

Entre estas últimas, Pozuelo Yvancos ha destacado la importancia de la ficcionalidad, a la que considera como la condición de posibilidad de la literatura (1994, 91-101). El carácter fictivo que él atribuye a toda comunicación literaria tendría dos implicaciones fundamentales, que han sido ampliamente reflexionadas en las últimas décadas por distintos teóricos de la ficción. De un lado, la concepción de la literatura como un proceso sémico, en el que el mensaje que el emisor propone a su receptor incluye su propio sujeto enunciativo y su propio receptor interno, lo que equivale a comprender el discurso narrativo como un hablar ficticio de otro, que no es el autor; en palabras de Martínez Bonati: «La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino un hablar fingido» (1978, 142). De otro lado, la definición de la literatura como artificio de representación, capaz de crear mundos autónomos, portadores de su propia verdad poética; como afirma Dolezel: «[las ficciones literarias] construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis* [...]. Con los potenciales semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético» (1995, 88). Así, frente a los teóricos de los actos del lenguaje, que como Searle, niegan la especificidad de la comunicación literaria –entendiendo por esta tan solo una situación especial de lenguaje, sin sus propias reglas (Searle, 1975)–, Pozuelo Yvancos concibe la ficcionalidad como el factor que describe tanto la estructura como la naturaleza del circuito mismo de la comunicación literaria (Pozuelo Yvancos, 1993, 144-151).

De acuerdo con esta doble concepción ficcional de la obra literaria, Pozuelo Yvancos ha acudido a la noción de «pacto narrativo» como punto de partida para comprender la estrecha dependencia que existe entre la



específica configuración discursiva de los textos literarios y su dimensión pragmática. Ciertamente, es este un concepto que afecta al plano de la recepción, asimilable a la actitud que Coleridge llamara «la suspensión de la incredulidad» o al «fingimiento» que Umberto Eco atribuyera al lector de textos literarios<sup>9</sup>. Pero, además, la noción de «pacto narrativo» pretende subrayar la existencia de una estrategia de fictivización pragmática por parte del autor configurada desde el nivel textual, que el lector validará precisamente mediante la aceptación de la retórica discursiva escogida por el primero:

Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. En la primera la retórica discursiva distingue entre Narrador y Autor y entre Autor implícito y Autor real. Ello es posible en virtud de unos signos de la narración, inmanentes al texto, por los cuales es necesario separar y no confundir al Narrador (quien enuncia una historia) con el autor (quien da el libro). Igual ocurre en el plano de la Recepción, donde es posible separar mi papel como receptor real del papel de los receptores que actúen dentro del texto como tales (narratarios) (Pozuelo Yvancos, 1994, 234).

Esta contracción del pacto entre autor y lector en el nivel pragmático posibilita que la narración cree un contexto comunicativo interno al relato, en el que la ficción puede crear su propia realidad y establecer su propia «verdad», sin que el lector pueda reprochar al autor la existencia de desajustes desde el punto de vista referencial. En otras palabras, la literatura implica un desdoblamiento retórico del emisor y el receptor en el plano discursivo; pero, además, esta peculiar situación comunicativa permite la propia existencia de la ficción, entendida como artificio de representación, como mimesis creadora de mundos, coincidiendo así la ficcionalidad con el mismo estatuto ontológico de la literatura. De esta forma, la separación entre autor y narrador reclamada por los narratólogos se convierte en el

---

<sup>9</sup> «La regla fundamental para aceptar un pacto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba “la suspensión de la incredulidad”. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que se nos cuenta ha acaecido de verdad» (Eco, 1996, 85).

nivel pragmático en una condición necesaria para la propia existencia de la literatura: a partir de ella, la esfera literaria puede comenzar a construirse como realidad autónoma, cuya verosimilitud a los ojos del lector deberá entenderse, por tanto, en relación con su propia coherencia compositiva, esto es, como verdad poética:

El discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción –y ese es uno de los datos de definición pragmática más atraídos– permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad [...] ) (Pozuelo Yvancos, 1994, 233).

Para el análisis de los posibles pactos presentes en la comunicación narrativa, este teórico ha recopilado las principales categorías definidas por la retórica-narrativa, matizando algunas e inaugurando otras, a partir de las ya existentes<sup>10</sup>. En primer término, Yvancos establece una completa diferenciación entre los niveles enunciativos que afectan al código de la producción literaria y aquellos que se circunscriben en el código inmanente de la narración. En segundo término, discrimina las instancias situadas en el plano de la emisión de aquellas que cabe ubicar en el plano de la recepción. De entre todas ellas, nos interesa detenernos aquí en las categorías que se proponen para analizar las instancias emisoras en los distintos niveles de la enunciación del texto literario, pues resultan especialmente reveladoras para comprender el peculiar diseño de las voces narrativas que proponen los libros de caballerías.

Situándonos exclusivamente en el ámbito de la emisión, dentro del nivel no inmanente de la producción literaria cabe dibujar en el eje más exterior al *autor real*, como persona con entidad histórica, como escritor en una época determinada, al que interesará estudiar desde una perspectiva

---

<sup>10</sup> Pozuelo Yvancos llevó a cabo una primera propuesta de análisis semiológico del relato aplicada al *Coloquio de los perros* y al *Casamiento engañoso* cervantinos (1978 y 1988); después ampliaría y matizaría su modelo explicativo en diversas ocasiones. Para nuestro trabajo, tomamos la formulación de su análisis más acabada, que puede encontrarse en su *Teoría del lenguaje literario* (1994, 226-240).

sociológica. En una posición intermedia, todavía situada en el nivel externo a la inmanencia textual, pero relacionada con el proceso de lectura, podemos situar la figura que Pozuelo Yvancos llama *autor implícito no representado*, a la que identifica con la imagen que el lector se forja del autor real a partir de las aserciones y de los datos contenidos en el texto por él producido<sup>11</sup>. En un segundo nivel, dentro ya del plano inmanente de la codificación narratológica, cabe distinguir entre la voz del narrador y la de una figura propuesta por este teórico, a la que bautiza con el nombre de *autor implícito representado*, con la que persigue designar a la instancia que en el texto aparece como responsable de la escritura, como autor de la narración. Así, mientras el autor real se presenta como el dador del libro a la sociedad, el *autor implícito representado* se propone ante los lectores como el dador de la escritura: es decir, como *autor ficcional*<sup>12</sup>.

Un ejemplo ilustre de esta última categoría vendría representada por Cide Hamete Benengeli, a quien se atribuye la redacción de la crónica que consigna las hazañas de don Quijote y que sirve de base a la narración desarrollada por la voz en primera persona que abre las primeras líneas de la obra, pronunciando el consabido: «En un lugar de la Mancha...» (*DQ I*, 1). Este deslinde propuesto entre *narrador* y *autor implícito representado* resulta especialmente productivo en textos como los libros de caballerías, que habían utilizado antes que Cervantes el recurso a la impostura historiográfica (Eisenberg, 1982). Ya que, desde que Rodríguez de Montalvo hiciera uso de él en la configuración discursiva del *Amadís de Gaula*, la inmensa mayoría de autores lo emplearon para iniciar sus narraciones. Como sabemos, de acuerdo con esta propuesta discursiva, de larga y prestigiada tradición, el narrador del relato se presenta como traductor de una crónica por él hallada, en la que se contienen las hazañas del protagonista de la historia.

---

<sup>11</sup> Esta etiqueta pretende acotar una de las diversas nociones que W. Booth aglutinó bajo el término *autor implícito* (1964, 143-149), en el que este crítico americano englobó «tanto al segundo-yo del autor, que obedece a esa distancia irónica de ocultación, de desdoblamiento de su responsabilidad, como a la “imagen del autor” tal como esta puede ser deducida por la lectura» (Pozuelo Yvancos 1994, 237).

<sup>12</sup> Pozuelo Yvancos parece desechar esta etiqueta por su respeto al marbete acuñado por Booth, *autor implícito* (cf. nota anterior), a partir del cual define y deslinda dos conceptos diferentes que el crítico anglosajón mezclaba de forma confusa: *autor implícito representado* y *autor implícito no representado*. Sin embargo, el hecho de que este segundo término se proponga para una instancia que, por definición, cabe identificar por su aparición explícita en el texto hace que el término *implícito* resulte confuso, por lo que tal vez convendría denominarlo con un término similar al de *autor ficcional*.

Pero, a diferencia de lo que ocurre en el *Quijote*, en el caso de los textos caballerescos, además, los autores introducen esta configuración retórica desde los prólogos de las obras, para reforzar la proyección de este recurso en términos de ilusión mimética.

Así puede apreciarse claramente en el prólogo amadisiano<sup>13</sup>, en el que, tras haber asistido a una larga disertación sobre teoría literaria, desarrollada por una instancia autorial que el lector identifica con el mismo Rodríguez de Montalvo, nos encontramos con unas declaraciones propias del ámbito ficcional: en ellas, sin previo aviso, la voz que nos habla se funde con la que poco después atribuiremos al narrador del relato, que se presenta aquí anticipadamente como el corrector de los «tres libros del Amadís que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos o viciosos se leían» y como el trasladador del libro cuarto:

...que por gran dicha pareció en una tumba de piedra que debajo de la tierra en una ermita cerca de Constantinopla fue hallada y traído por un húngaro mercader a estas partes de España, en la letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquéllos que la lengua sabían (*Amadís*, I, prólogo).

La ejecución de esta maniobra en el ámbito de los paratextos tiene una trascendencia fundamental, que se traduce en una construcción del pacto narrativo deliberadamente confusa, por la que se propone la identificación de la figura del autor real con la del narrador del relato; lo cual, en principio, constituye una imposibilidad ontológica, por cuanto aquel habita en el nivel no inmanente al texto literario. Una contradicción que queda resuelta si recordamos que, precisamente, el texto de Montalvo no quiere ser presentado como literatura, sino como historia.

Tenemos, así, en primer lugar, que la voluntad de asentar la verosimilitud de la narración fuera de la esfera ficcional, en el terreno de la verdad histórica o factual, lleva a borrar intencionalmente la separación entre la figura del autor y la del narrador: condición esta, como hemos visto desde la teoría literaria, necesaria para el nacimiento del discurso narrativo. Mientras que, en segundo lugar, esta ausencia de límites entre la realidad y

---

<sup>13</sup> Sobre la construcción discursiva de la *historia fingida* en el prólogo de Amadís, cf. Fogelquist (1982), Cacho Bleuca (1991 y 2002), Sales Dasí (1992), Bognolo (1997, 37-63, y 1998), Courcelles (2008) y Mérida (2013).

la ficción inherente al relato violenta e imposibilita precisamente el surgimiento de una verosimilitud entendida como mimesis creadora de mundos y no como pretendida (y fingida) relación histórica. La construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías se lleva a cabo, pues, sobre el juego con los límites que permiten la existencia misma de la comunicación literaria, borrando las fronteras necesarias al nivel inmanente del texto literario, esto es: aquellas que se sitúan entre texto y paratexto, entre autor y narrador, entre verdad histórica y verdad poética.

#### 4. La pseudohistoricidad como estrategia pragmática de fictivización

Pudiera parecer entonces que Rodríguez de Montalvo y sus imitadores, al recurrir a la pseudohistoricidad, adoptan una actitud poco honesta con sus lectores, sumiendo en la ambigüedad el estatuto ficcional de sus obras. Ciertamente, hemos de imaginar que parte del público potencial caería en la trampa y, como le ocurriera a Juan Palomeque el Zurdo, recibiría estos relatos como verdaderas crónicas (*DQ* I, 32): pero esta es una posibilidad que atañe al plano de la recepción, no al de la emisión<sup>14</sup>. En el plano de la emisión, el autor real escribe para un *lector modelo* —en la terminología de Eco (1987)—, al que el fundador del género caballeresco parece querer proponer, por el contrario, un pacto genuinamente literario en el nivel pragmático. A este propósito, conviene recordar que las retóricas declaraciones sobre la presunta historicidad de sus relatos se presentan, al tiempo, conscientemente acompañadas en la mayoría de los casos de reconocimientos tanto directos como indirectos acerca del carácter fabuloso e inventado de sus creaciones. El propio autor de *Amadís* dedica largo espacio a distinguir convenientemente tres tipos de «historias» o narraciones: las historias verdaderas, las historias amplificadas, y las historias fingidas; allegando sin tapujos la suya a la tercera de estas categorías: esto es, la

---

<sup>14</sup> «¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio!» (I, 32). Para un análisis de este capítulo y de otras referencias caballerescas en el *Quijote*, véase Marín Pina (1990).

propia de las fábulas, de los relatos ficticios<sup>15</sup>. De hecho, Montalvo subraya este importante reconocimiento sin empacho, precisamente en la misma frase en que, sin transición alguna, se coloca el disfraz de corrector y traductor de su propio relato:

Y yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner en mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros del Amadís que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos o viciosos se leían y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián, su hijo (*Amadís*, I, prólogo).

Para el lector atento de la época, tanto la concienzuda categorización autorial de las narraciones en función de su grado de historicidad como esta explícita confesión de la naturaleza ficcional y *liviana* de su obra bastarían para comprender que lo que Montalvo está proponiendo no es sino lo que Genette llamara un «contrato de veracidad»: esto es, un acuerdo tácito –pragmático–, por el que el autor propone al receptor leer su relato *como si* fuese historia (2001, 176-177). Es cierto que no todos los autores hacen un uso tan lúcido de este recurso narrativo, de manera que algunos prólogos sí dejan en la indefinición el estatuto ficcional de la obra; tal es el caso del *Palmerín de Olivia* (1511), en el que, como afirma Anna Bognolo, «si mescolano senza distinzioni i riferimenti alle storie antiche, alle cronache della reconquista e alle imprese degli avi del dedicatario, senza che si avverta la delimitazione di un genere separato per il racconto di finzione» (1999b, 73). Sin embargo, el valioso examen llevado a cabo por esta investigadora sobre más de una cincuentena de prólogos demuestra que la mayor parte de los autores de libros de caballerías optan por hacerse cargo de la naturaleza fabulosa de sus creaciones, precisamente para salir al paso de las posibles críticas que esta condición les iba a acarrear:

---

<sup>15</sup> «Triple distinción que se puede asociar a la tradicional clasificación retórica entre los géneros de la narratio: historia, *argumentum* y fábula (narración de hechos verdaderos, verosímiles y ficticios)» (Bognolo, 1996, 277).

La posizione prevalente è però quella degli autori che, mostrando una coscienza critica maggiore, preferiscono rendere esplicita la distinzione e sottolineare la differenza, ammettendo la natura fittizia della loro opera ed escogitando argomenti per giustificarla [...]. Se non troviamo ancora quell'affermazione a difesa della letteratura dei moderni, ricorrente nelle discussioni cinquecentesche, che tesse l'elogio della forza creativa attribuita all'invenzione del poeta, superiore allo storico in quanto capace di creare nuovi mondi immaginati e non passivamente imitati, troviamo però l'enunciazione di un diritto ad uno spazio proprio per la finzione narrativa, che si presenta al pubblico senza reticenze (1999b, 71-73).

De esta forma, los prólogos conciertan en su interior dos posicionamientos ante la ficción que parecerían irreconciliables: de un lado, una confesión por parte del autor del carácter ficcional de su relato; de otro, un ejercicio de denegación autorial por su parte que le coloca como traductor de una crónica histórica. Una incongruencia que se resuelve si atendemos a un contexto de creación literaria en el que, como afirmamos más arriba, se hace necesaria tanto la justificación de la escritura ante los críticos como la explicitación del pacto narrativo ante los lectores. Un pacto formulado inicialmente en términos de fingida historicidad, que quiere ser pragmáticamente percibido como artificio narrativo: como «contrato de verdad». Así lo evidencian también algunos elementos internos a la ficción, que subrayan el carácter de convención discursiva de los tópicos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción. El ejemplo más extremo en el caso de Montalvo vendría ofrecido por el quinto libro de las *Sergas de Esplandián* (1510), donde nos encontramos al propio autor-narrador dialogando en sueños con un personaje del universo diegético: se trata nada menos que de la maga Urganda la Desconocida, quien, tras imponerle en un primer momento un castigo temporal por haberse atrevido a poner por escrito las hazañas de Amadís, le autorizará en un encuentro posterior a continuar con su labor de narrador, facilitándole ella misma la crónica escrita por el maestro Elisabad, que una de sus doncellas se encarga de traducir de viva voz (*Sergas*, 98-99):

Entonces tomando essa donzella el libro de las manos del maestro, declarando lo que en él estava, en el lenguaje que yo muy bien entiendo, comenzó á leer [...] fasta dar en la fin del libro [...] Lo cual por mi oído, como por deleite lo escuchase, teniendo las orejas muy atentas en ello, toda la mayor parte me quedó en

la memoria. Esto assí acabado, como avéis oído, desseando mucho salir de un tan estraño lugar, assí para descanso como para poner en escripto lo que dicho tengo, dixе a la gran sabi[dora] si mandarme quería más. Ella respondió que no por entonces.

–Pues, señora, dixе yo, ruégovos, por vuestra bondad, que dándome licencia, deis orden cómo de aquí salga[...]»<sup>16</sup>.

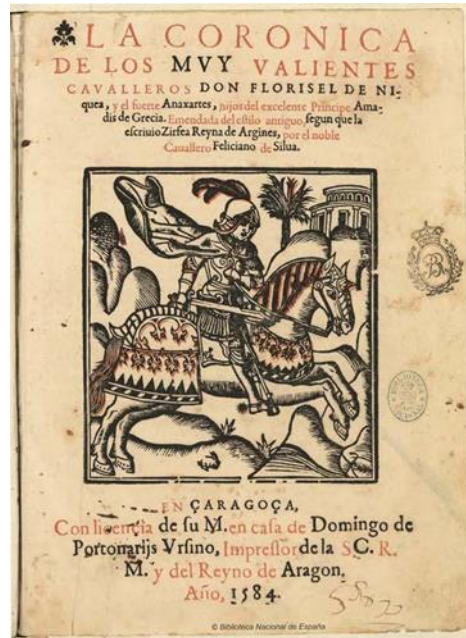
Ciertamente, la construcción de este pasaje –que Feliciano de Silva imitará en los capítulos independientes titulados «Lamentación» y «Sueño» que preceden a la segunda parte de su *Amadís de Grecia* (1530)– debe explicarse como una herencia del motivo del sueño-visión de la tradición medieval antes que como un consciente ejercicio de metaficción<sup>17</sup>. Sin embargo, la imposible fusión de niveles diegéticos que plantean estos episodios imposibilita en cualquier caso la aceptación ingenua por parte del público de la retórica de la pseudohistoricidad. Una credulidad, que, de otro lado, se hace difícil de suponer al lector crítico, desde el momento en que la crónica que sirve de fuente a la narración de las hazañas de Amadís, y de muchos otros libros de caballerías, ha sido redactada por un personaje dotado de poderes mágicos, como el «sabio encantador», puesto que se trata de una voz que, por su propio diseño, se sitúa «nel punto di massima evidenza della finzione» (Bognolo, 1999b, 86). En efecto, esta condición fantástica compartida por muchos de los cronistas que se ofrecen como autores implícitos representados en las narraciones caballerescas se presenta sin reparo a los lectores, de manera que tampoco los impresores manifiestan escrúpulo a la hora de hacer aparecer su nombre en la portada, en el lugar en que el lector esperaba encontrar al autor real, tal y como acontece en el caso de algunas ediciones de las *Sergas de Esplandián* y de otras continuaciones amadisianas, como el *Florisel de Niquea* (1532), de Feliciano de Silva, atribuido desde el frontispicio a la sabia «Zirfea, reina de Argines»:

---

<sup>16</sup> Citamos por la transcripción de este pasaje que Cacho Bleuca realizó para la *Antología de libros de caballerías castellanos* (Lucía Megías, 2001b, 26).

<sup>17</sup> Para el análisis de este episodio véase Sales Dasí (1995); sobre el recurso del sueño-visión en los libros de caballerías, confróntese Acebrón (1998). M.<sup>a</sup> Rosa Lida ya señaló el distanciamiento irónico que impone este episodio en la construcción de la ilusión mimética (1955). Por su parte, a propósito del análisis





Imágenes 1 y 2. Portada de *Amadís de Grecia*, Sevilla, Juan de Junta, 1526 (Biblioteca de Catalunya); Portada de *Florisel de Niquea*, Zaragoza, Domingo de Portonarijs Vrsino, 1584 (Biblioteca Nacional de España).

La dificultad de una lectura en términos no ficcionales de estos juegos con las voces narrativas no hace sino señalar que el estrecho corsé historiográfico de los libros de caballerías parte de una necesidad estética antes que de un engaño con implicaciones éticas: los escritores necesitaban una convención retórica para comenzar a relatar y, perfilándose como traductores de viejas crónicas, «además de dotar de autoridad y prestigio a lo narrado, dejaban su mente libre para fabular» (Marín Pina, 1994, 548). Una autoridad que, por tanto, hemos de entender en términos de construcción literaria, como proyección de los mecanismos y resortes de una forma de narración validada —la de la historia— sobre otra en proceso de experimentación —la de la *historia fingida*—. Así pues, la elección de un narrador-traductor y de un antiguo cronista autor del manuscrito encontrado parece obedecer a la búsqueda de una configuración discursiva que permita al

---

de este recurso en la obra de Feliciano de Silva, Brandenberger señala la deuda de los autores caballescicos con los ejercicios de experimentación de la autoconciencia narrativa propios de la novela sentimental (2003); sobre el sueño-visión del *Amadís de Grecia*, véase también García Álvarez (2021).

escritor la elaboración de un relato verosímil, en un momento en que la narración de ficción carece de preceptiva autorizada y, cuando se debate sobre ella –como ocurre en el caso de la querrela italiana a propósito del *Orlando Furioso* de Ariosto–, su verosimilitud se mide inicialmente a partir del género de la épica; es decir, en términos de mimesis imitativa: para que algo sea creíble, debe resultar lo más parecido posible a la realidad histórica<sup>18</sup>.

De acuerdo con ello, los escritores se sirven del prestigio otorgado al discurso historiográfico y a la labor de traducción de manuscritos practicada por los humanistas (Campos García Rojas, 2012; Gutiérrez Trápaga, 2015), para causar un espejismo o ilusión de realidad (literaria) que todavía no se imagina eficaz fuera del juego de la pseudohistoricidad. No obstante, tampoco conviene desdeñar, en segundo lugar, la necesidad del autor de dar razón de una figura tan compleja y tan necesaria a la ficción como la del narrador omnisciente. Los lectores actuales sabemos que la voz narrativa de las novelas realistas es tan ficcional como la de un autor-traductor y que en ningún caso hemos de hacerla corresponder con la del autor real; pero, en este momento de exploración del fenómeno de la ficción, los autores parecen sentirse más cómodos dando un rostro concreto a esa instancia misteriosa y huidiza, tan abstracta como irreal, para ocultarse después tras sucesivas máscaras en un momento en que reconocer la paternidad de la ficción no resulta cómodo. Así pues, los escritores recurren a lo que Genette llamara prólogo denegativo o cripto-autorial (2001, 237-241)<sup>19</sup>, también con el fin de colocarse un disfraz que les permitiera encarnar a su narrador y quedar, al tiempo, en un segundo plano.

---

<sup>18</sup> De manera que, cuando existan desajustes entre esta realidad y los sucesos narrados, convendrá imponer un alejamiento espacio-temporal que justifique literariamente dicha disonancia, como harán los libros de caballerías. Así lo afirma Tasso: «L'istoria di seculo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico, però che, essendo quelle cose in guisa sepolte ne Pantichità ch'a pena ne rimane debole e oscura memoria, può il poeta mutarle e rimutarle, e narrarle come gli piace» (citado en Weinberg, 1961, 194). No obstante, en el caso italiano, tratadistas como Giraldi, Pigna o Malatesta avanzan en una definición neor aristotélica de la mimesis, que valida la autonomía de la verosimilitud de la prosa de ficción, de lo «imposible verosímil» (cf. Weinberg, 1961; Asensi, 1998, 282-287 y Bognolo, 2018); esta formulación de la mimesis en España no llegará hasta finales de siglo XVI, con teóricos como López Pinciano (cf. Gómez Redondo, 2004).

<sup>19</sup> «Existe otra suerte de prefacios autoriales, auténticos en su estatus de atribución, ya que su autor declarado es el autor real del texto, pero mucho más ficcionales en su discurso, porque el autor real pretende no ser el autor *del texto* –aquí también sin invitarnos a creerle–. Niega la paternidad no del

## 5. El juego con el pacto narrativo en los libros de caballerías: el prólogo ficcional

Progresivamente, a medida que vayan publicándose más títulos de libros de caballerías y los autores puedan tener en mente a un lector avisado, estos van a permitirse reformular lúdicamente el pacto narrativo. Según va transcurriendo el siglo, es posible encontrar en estos materiales paratextuales un manejo cada vez más rebuscado de los tópicos fundantes del género, de manera que, en ocasiones, «l'esibizione delle circostanze favolose che circondano l'origine del libro è tale da far pensare a una affabulazione ulteriore attorno alla natura fittizia di esso» (Bognolo, 1999a, 89). Así sucede en la rocambolesca sucesión de traducciones que anteceden a la versión castellana elaborada por el autor-traductor del *Felixmarte* (1556) (Demattè, 2001a, Campos García Rojas, 2012); realizada a partir de un manuscrito escrito en toscano que habría sido donado por Hernando Colón a un monasterio de Sevilla, el cual habría sido previamente vuelto del latín:

Porque el que de lengua latina en ella lo traduxo fue el excelente poeta y orador Francisco Petrarca, florentino, y en su traducción nos muestra averlo sido de griego en lengua latina por el gran Plutarco, discípulo de aquel famoso historiador Philosio Atheniense, que en lengua griega esta gran historia escribió por mandado del gran senado de Athenas [...] (Ortega, 1998, 11-12).

Para después concluir afirmando su pretensión de «decir la verdad llanamente», frente a las «imaginadas invenciones» que en este punto aducen otros autores del género; aseveraciones que sirven al lector para intuir el carácter irónico del recorrido que Melchor de Ortega traza desde la Antigüedad Clásica.

En esta línea de relectura, los autores van a jugar a cuestionar su relación con las distintas voces emisoras del discurso literario, acentuando deliberadamente en sus prólogos el rango ficcional tanto del autor-traductor como del cronista «dador de la escritura»: algunos textos proponen una exhibición de la ficcionalidad de la voz del cronista; otros, por el contrario,

---

prefacio mismo, lo que sería lógicamente absurdo (“no estoy enunciando la presente frase”), sino del texto que introduce» (Genette, 2021, 157).

una ficcionalización radical de la instancia representada por el autor-traductor. En ambos casos, el tratamiento metaficcional que recibirán ambas figuras en el marco del prólogo determinará su definitiva definición como instancias literarias, necesariamente diferenciadas de la voz del autor real<sup>20</sup>. La primera consecuencia de estas propuestas de experimentación será la conversión del prólogo denegativo en un prólogo absolutamente ficcional<sup>21</sup>; la segunda consecuencia tendrá que ver con la naturaleza del pacto narrativo que los autores proponen a sus lectores, en la medida en que la mezcla de planos de ficción, que, como ahora veremos, suponen estas propuestas, comporta un primer paso para reformular el pacto en los términos de un implícito «contrato de ficción»<sup>22</sup> (Genette, 2001, 184-186).

En el primer grupo de ejemplos, encontramos algunos libros de caballerías en los que, durante la primera mitad del s. XVI, se cuestiona la historicidad de la voz del cronista, mediante una deliberada exposición de su artificiosidad que remite directamente a la subjetividad inherente a la instancia autorial. No otro es el mensaje que se esconde tras la composición de dos prólogos paralelos en el *Lepolemo* (1521), uno atribuido al traductor y otro al cronista moro Xartón (Del Río y Bognolo, 2016; Roubaud, 1990), cuya construcción en eco señala con sorna la condición ficticia de ambas voces narrativas. Una maniobra autoconsciente que retomará Feliciano de Silva en su novena continuación amadisiana (1530), donde también encontramos diversos materiales paratextuales que hacen las veces de prólogos: el primero es un prólogo-dedicatoria, con el que el autor dirige su obra al III duque del Infantado; el segundo es una carta firmada por el

---

<sup>20</sup> Entendemos por metaficción el ejercicio de reflexión sobre la propia ficción que estamos leyendo, de acuerdo con la definición teórica del término propuesta por los estudios ya clásicos en el ámbito de la teoría anglosajona de Linda Hutcheon (1980) y Patricia Waugh (1984).

<sup>21</sup> De acuerdo con Genette, estos «se distinguen por el régimen ficcional o, si se prefiere, lúdico (las dos nociones me parecen aquí equivalentes), en el sentido en que el estatus pretendido de su destinatario no pide ser tomado en serio» (2001, 236). Preferimos emplear el marbete *prólogo ficcional* frente al de *prólogo literario* que propone Lucía Megías en su *Imprenta y libro de caballerías* (2000, 374-375), por cuanto estimamos que da cuenta con mayor claridad de la específica naturaleza ficcional que en este tipo de prólogos posee la voz del autor-traductor, al que en ningún caso podremos hacer corresponder con el autor real.

<sup>22</sup> «Una función inevitablemente reservada a las obras de ficción, y particularmente a la ficción novelesca, consiste en lo que llamaría (con el matiz de sospecha que implica este término) una declaración de ficcionalidad. Son innumerables las obras clásicas en las que el prefacio lleva una puesta en guardia contra toda tentación de buscar las claves de las personas y las situaciones, o como se dice, “adornos”» (Genette, 2001, 185).

sabio Alquife, con la que el cronista del nivel diegético se dirige en el nivel extradiegético a otro personaje ficcional, el rey Amadís; el tercero es una aclaración de Silva como corrector de la obra, en la que pide directamente al lector que considere la que le presenta como la octava entrega de la saga de Amadís, por cuanto la obra de Juan Díaz no merece ser contada entre las verdaderas y legítimas continuaciones (Sales Dasí, 2002)<sup>23</sup>. En uno y otro libro, la aparición de los cronistas en el ámbito de los paratextos provoca una imposible nivelación de su entidad ontológica con la del autor-traductor, que termina por evidenciar la condición ficcional de ambas instancias.

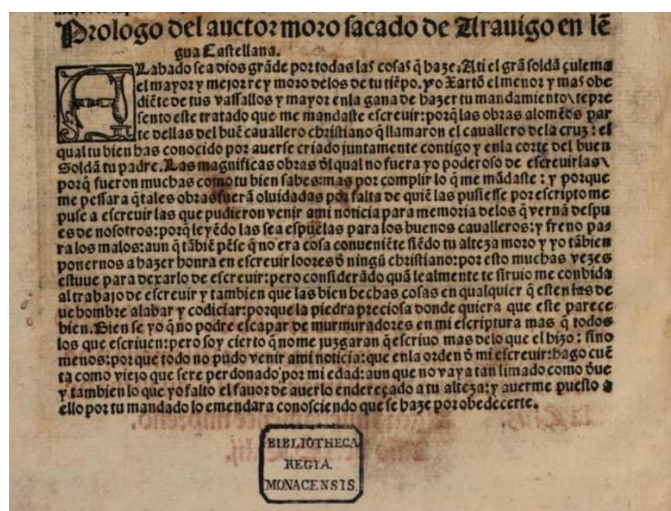


Imagen 3. Prólogo del «autor moro», *Lepolemo*, Toledo, Juan Ferrer, 1552 (Bayerische Staatsbibliothek).

<sup>23</sup> Un juego de metaficción que cabe relacionar con el diseño de una cronista de autoridad tan cuestionable como la sabia mora Califa, efectuado por el anónimo autor del *Félix Magno* (1531) (Demattè, 2001a, 2002), seguramente inspirado por la caracterización de la sabia Zirfea, cronista del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1530). A propósito de la sabia Califa, Claudia Demattè ha señalado que escoger como cronista a una sabia mora supone «rescatar dos categorías sociales caracterizadas, más bien, por la ausencia de la verdad que por su presencia», de manera que el autor nos sitúa conscientemente «frente a un testigo que es mujer y mora, o sea el binomio tópico casi por excelencia de la falsedad»; un recurso que, por otra parte, cabe relacionar directamente con el diseño de Cide Hamete por parte de Cervantes (2001a, 420).



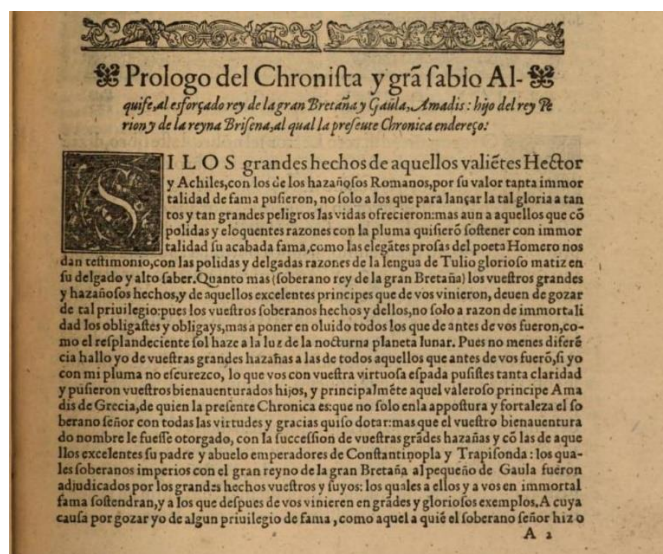


Imagen 4. Prólogo del «cronista y gran sabio Alquife», *Amadis de Grecia*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1564 (Biblioteca de Catalunya).

En el segundo grupo, podemos situar aquellos prólogos en los que el autor aparece como protagonista de un auténtico microrrelato que conduce al hallazgo del manuscrito. De esta forma, lo que en los inicios del género constituye una breve referencia al lugar del descubrimiento y a las características del testimonio termina por convertirse en una verdadera narración independiente; en la que, además, los autores se distanciarán progresivamente de la voluntad de aportar datos y referentes históricos que autoricen el hallazgo (Sarmati, 2004). Por el contrario, los escritores darán cada vez más cabida a la fantasía propia de las ficciones que se disponen a narrar, de manera que el alto grado de ficcionalidad de las andanzas protagonizadas por el autor-traductor imposibilitará la identificación entre la voz narrativa y la figura del autor real que el recurso al tópico del manuscrito encontrado perseguía introducir en el prólogo, llegando a provocar el resultado contrario mediante un efecto último de extrañamiento. Significativamente, en todos los casos se trata de textos aparecidos en la segunda mitad del siglo XVI, en los que el prólogo comienza a incorporar

los mismos elementos fantásticos que aparecen en el marco de la diégesis<sup>24</sup>.

Así sucede en el prólogo a la *Segunda Parte del Belianís de Grecia* (¿1545?), compuesto por Jerónimo Fernández, en el que el autor es guiado por cuatro damas, Ociosidad, Descuido, Fama y Perseverancia, hasta una cueva en la que, en un sepulcro acristalado, encuentra el manuscrito que le permitirá continuar con la narración de las hazañas de su héroe<sup>25</sup>. La aparición de personajes alegóricos en el marco de los paratextos causa un inevitable efecto de desrealización, que alcanza un punto de no retorno en aquellos prólogos en los que, además, el autor se encuentra en su particular periplo con sus propios personajes. Este contacto directo con sus criaturas supone una inevitable ruptura del tipo de ilusión mimética que propone la pseudohistoricidad, a partir de un deliberado ejercicio de metalepsis; entendiendo por esta «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente» (Genette, 1989, 290)<sup>26</sup>. Un recurso que Gutiérrez Trápaga ha aplicado de forma pionera al estudio de los libros de caballerías, en un trabajo dedicado específicamente a su aparición y funcionalidad en algunos textos caballerescos (2017).

Esta transgresión de los límites de los distintos niveles diegéticos se introduce por primera vez en el prólogo que Pedro de Luján escribe para su *Silves de la Selva* (1546), donde el autor llega a una cueva en la que se esconden los sepulcros de los protagonistas de su relato<sup>27</sup>. Un recurso que

---

<sup>24</sup> Uno de los primeros textos que incorpora un relato desarrollado acerca del hallazgo del manuscrito es el *Cristalián de España* de Beatriz Bernal (1545), quien en su prólogo dice haber hallado un antiguo manuscrito en un sepulcro de una vieja iglesia, durante el trascurso de una peregrinación; sin embargo, en este prólogo el relato está dotado de una ambientación realista que no impone una ruptura necesaria con el contrato de veracidad invocado por la impostura historiográfica, como es el caso de los prólogos que a continuación examinaremos.

<sup>25</sup> La primera de ellas tratará de animar al autor a desistir en su tarea de continuar la narración de las hazañas de Belianís, mientras Perseverancia conseguirá convencerle de la conveniencia de no abandonar su empresa (Orduna, 1997, II, 1 y ss.).

<sup>26</sup> Para un amplio estudio de este recurso por parte de Genette, puede consultarse una monografía posterior a la primera tentativa de definición del recurso que llevó a cabo en *Figuras III* (1989), enteramente dedicada a la metalepsis (2003).

<sup>27</sup> En esta ocasión, el prólogo no se sirve del recurso del sueño, si bien el intenso calor que contextualiza la tarde del hallazgo podría ejercer funciones similares. Movido por el deseo de refrescarse, el autor ficcionalizado da un paseo por la ribera, en el trascurso del cual dos doncellas salen a su encuentro desde otra embarcación, para llevarle hasta una cueva: «en ella penetra el escritor hasta una cámara de diamante

será llevado a sus últimas consecuencias en títulos posteriores, donde el autor mantendrá largos diálogos y protagonizará verdaderas aventuras caballerescas junto a sus criaturas ficcionales. Este es el caso de los prólogos de *Olivante de Laura* (1564), de *Febo el Troyano* (1576) y del *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587). El primero de estos títulos, debido a la pluma de Antonio de Torquemada, constituye un punto de inflexión en el proceso de ficcionalización del prólogo, por cuanto el «prólogo del auctor, dando razón qué causa le haya movido a divulgar esta excelente historia» recibe un extensísimo desarrollo, que obliga a dividirlo en cuatro partes, como si de un libro de caballerías en miniatura se tratase. En este prólogo ficcional, Torquemada relatará su inesperado viaje al territorio paradisiaco en que habita la sabia Ypermea, tras derrumbarse la ermita en la que el autor había entrado fortuitamente para refugiarse en una tormenta. En este *locus amoenus* separado del mundo real por un camino eminentemente fantástico, el autor presenciara el combate entre diversos caballeros que el receptor reconocerá metaliterariamente por sus lecturas anteriores; entre ellos, destaca por su valía el que será el protagonista de la obra de Torquemada, Olivante, de cuyas hazañas Ypermea ha escrito todo un manuscrito que entrega al autor. Tras ser engullido por una serpiente —como le ocurriera a Montalvo en su quinto libro—, el autor vuelve de este submundo narrativo y se decide a trasladar el testimonio que tiene entre sus manos (Muguruza Roca, 1991 y 1996, 86-87).

Esteban Corbera también hará uso de una extensa narración para introducir los tópicos del manuscrito y la falsa traducción, haciendo gala de su tendencia a servirse de recursos y fragmentos de libros de caballerías previos: su fantástico relato aúna el sueño-visión montalviano, la lectura alegórica propuesta por Jerónimo Fernández y el viaje por mar del *Olivante* que conduce al autor de *Febo el Troyano* en presencia del sabio Claridoro, quien le hará entrega del manuscrito que consigna la historia del caballero protagonista (Demattè, 2001b). Por último, la *III Parte del Espejo de Príncipes*

---

donde aparecen las figuras de los reyes de Gaula y Grecia, con sus hijos y herederos. En medio de la cámara un sepulcro cubierto con un paño de oro: el de Amadís y los caballeros de su linaje [...]. Delante de ellos, el autor ve un libro abierto, ricamente encuadernado, escrito en árabe. Se acerca a mirarlo y ve que relata historias nunca oídas de Amadís de Gaula y sus descendientes» (Romero Tabares, 2004, 11).



y *Caballeros*, que sigue muy de cerca la propuesta de Torquemada, propondrá un desarrollo literario aún mayor al relato inserto en el prólogo ficcional, sumando un episodio pastoril a la aventura caballeresca y propiciando la participación del propio autor en el proceso de iniciación de la caballería, en su enfrentamiento con el sabio Selagio (Campos García Rojas, 2010 y Gutiérrez Trápaga, 2017). De esta forma, si atendemos a las fechas, podemos observar una significativa gradación en el proceso de ficcionalización del autor-traductor en el prólogo caballeresco, a medida que avanza el siglo XVI<sup>28</sup>.

Tanto la ficcionalización del autor como la exhibición de la ficcionalidad del cronista suponen innovaciones complementarias que señalan hacia un nuevo horizonte, en el que despunta la autonomía de la esfera literaria por su propio valor estético. En este sentido, puede afirmarse que, si bien los autores de libros de caballerías vuelven sobre el constante ejercicio de exploración de los límites de la ficción que había caracterizado a la ficción sentimental –del que constituyen un eco claro los respectivos sueños-visión de las *Sergas* de Esplandián (1510) y el *Amadís de Grecia* (1530) en el marco de la diégesis–, las incursiones metaficcionales que estos autores efectúan en sus prólogos operan sobre un horizonte de expectativas dibujado por la larga andadura de un género esencialmente editorial, con un objetivo más claro; a saber: reclamar la especificidad de la mimésis poética. Operaciones todas que encuentran en el libro de caballerías manuscrito del padre Miguel Daza una especial complejidad, en la medida en que, en *El Caballero de la Fe* (libro de caballerías manuscrito de 1583), esta reivindicación se explicita mediante el empleo directo de con-

---

<sup>28</sup> Asimismo, un antecedente de este proceso de ficcionalización de los prólogos de los libros de caballerías castellanos puede encontrarse también en los complejíssimos prólogos del anónimo *Baldo* (1542), en los que la ficción se mezcla con referencias a las fuentes reales de la obra; sin embargo, en este peculiar libro de caballerías no se produce una ficcionalización de la figura del autor real como la aquí observada en relación con la construcción pragmática del pacto narrativo, puesto que el autor-traductor se identifica con una figura apócrifa llamada Juan Acuario (construida, a su vez, sobre la figura apócrifa de Aquarius Lodola, autor-traductor en el prólogo del *Baldus*, de Teófilo Folengo). Asimismo, la respuesta que la obra da al problema de la verdad poética es diametralmente opuesta a la que proponen los títulos mencionados, por cuanto la dimensión metaficcional de la versión castellana del *Baldo* viene a subrayar el valor alegórico que debe revestir la ficción (cf. Gómez-Montero, 2002 y Gernet, 2002a y 2002b, I-XXV).

ceptos sacados del debate metaliterario en el marco de la fábula, que confieren a esta maniobra una explícita dimensión autoconsciente (Martínez Muñoz, 2019).

Así, desde el comienzo, el relato del hallazgo del manuscrito por parte del traductor propone una deliberada deslegitimación de su propia autenticidad, al sugerir al lector que la única veracidad que puede extraerse de las aventuras narradas es aquella que se identifica con la verdad poética:

Y si no, sea como quisiéredes, que esta istoria de Nictemeno, como es tan antigua, algunas cosas tiene no tan averiguadas; aunque en lo demás tanta verdad se trata en ella en lo que toca a la historia como es verdad que el sabio Nictemeno sirio la escribió y que estuvo el libro en una arca de plomo enterrado quinientos años en la ribera de[] Enares, junto a su nacimiento en una populosa ciudad llamada Orna (*que como esto es verdad, así lo es la istoria*)– [f. 34v].

La ironía con la que el narrador-traductor señala hacia el lugar de nacimiento de Miguel Daza supone una discreta desactivación del tópico del manuscrito encontrado que llegará a su consumación cuando sea el propio cronista Nictemeno quien se despoje abiertamente de su máscara, afirmando abiertamente el estatuto ficcional del relato; algo que contemporáneamente debió de captar la atención de un lector que anotó en el margen de un pasaje del manuscrito: «*Tuta coronica a mendacio liberato*» (f. 225r). Ya que, como bien advirtió este eventual crítico coetáneo, Nictemeno reclama la subjetividad propia de la labor de creación para el autor real, cuando, tras salir al paso de los pequeños desajustes cronológicos que el lector podría detectar entre algunos acontecimientos aludidos y las fechas proporcionadas, advierte:

Y una cosa sola os quiero avisar: que no me abéis de computar en este mi libro y istoria los tiempos como a Eusevio; ni tasarme los caminos como a Tito Libio; ni contarme los bocados como a Josefo; ni averiguarme las decendencias como a Plutarco; ni reducirme a inconvenientes como a Papías; ni referendarme las oras como a Séneca; ni ais de ponerme las probincias con sus propiedades y sitios como a Tolomeo; ni aberiguarme los nombres como al rey don Alonso; ni ponerme las nabegaciones como al papa Eneas Silbio [salto: ...] ni estoy obligado a ir cosido con el testo como Claudiano; ni a no torcer propiedades de cosas como Plinio; ni a decir que lo vi como Paulo Orosio; ni que lo dicen grabes autores como Aulo Gelio, Macrobio y Herodoto [...] (f. 133v).

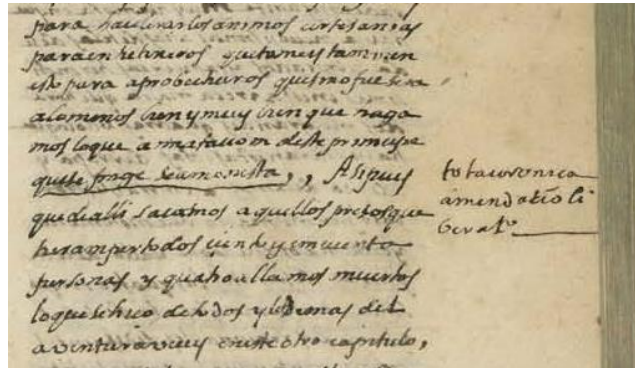


Imagen 5. Miguel Daza, *El Caballero de la Fe*, 1583. BNE, ms. 6602, f. 225r

El suyo –confiesa Daza con una sonrisa– no es el campo de la historiografía, pese a que el título de la obra así lo anuncie. Antes bien, la ambientación histórica y la fabulación sirven de soporte para la exposición de un relato inventado, en el que la precisión cronológica carece de importancia, por cuanto su verdadera significación se halla en la lectura moral que de ella puede extraerse:

Aora, é dicho esto –dice Nictemeno– para que sea rey de España quien vos quisiéredes y emperador quien a mí se me antoxare; el año que vos mandáredes y la era que yo pusiere; la Olimpiada que más gusto os diere y el año que aquí fuere escrito. Vencerá el que conviniere, será bencido el que nos pareciere; irá la istoria a mi gusto y si no fuere al buestro, perdonadme, que mi deseo es vueno (puniendo como al bueno todo le sucede vien y que no ay obra buena sin premio y al malo todo le sucede al rebés; porque cierto es así, que no ay culpa sin pena) –estas palabras son de Nictemeno– (f. 134r).

Como puede apreciarse, lo novedoso de este manido recurso a la utilidad ejemplar del argumento viene dado precisamente por aparecer por vez primera en boca del cronista, en el nivel diegético, en lugar de ampararse bajo el marco autorial de los preliminares: con lo que ambas figuras quedan definitivamente diferenciadas y, en consecuencia, la ficción liberada del disfraz historiográfico que le había sido impuesto.

Así pues, para concluir, puede afirmarse que el examen diacrónico de la construcción del pacto narrativo en los prólogos caballerescos revela

una progresiva reformulación del contrato de veracidad inicial que permite, con la complicidad del lector, una renovadora defensa de la literatura de ficción. Puede verificarse, en efecto, en algunos prólogos caballerescos, una experimentación con el pacto narrativo fraguado en el *Amadís* de Montalvo, que tiende a desarrollar el germen de ficcionalidad inherente a la denegación autorial, hasta el punto de convertir el prólogo en un paratexto íntegramente ficcional. El autor busca con ello comunicarse en el nivel pragmático con un lector más maduro, conocedor de las convenciones del género caballeresco, al que puede proponerle juegos lúdicos con los tópicos fundacionales que desintegren poco a poco la necesidad de emular la historia y de acatar la apariencia de una *historia fingida*. Una reivindicación que para finales del siglo se llevará a cabo en el ámbito de la tradística española, con la tardía recuperación de la *Poética* de Aristóteles – en un recorrido que nos lleva desde Pinciano (1595) hasta Juan de la Cueva (1606), en el paso del Renacimiento al Barroco (Gómez Redondo, 2004). Pero la lectura de los prólogos caballerescos demuestra que esta liberación de la mimesis poética acontece primero pragmáticamente, de la mano de un lector cómplice con la labor del escritor de ficciones, cada vez más prestigiada a ojos del público y del mercado editorial (Ruiz Pérez, 2015; Strosetzki, 1997).



### Bibliografía citada

- Acebrón Ruiz, Julián, «“No entendades que es sueño, mas visyón çierta”». De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, 1998, pp. 249-258.
- Alvarado, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1991.
- Arroyo Redondo, Susana, «Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente», *Revista de literatura*, 151 (2014), p. 57-77.  
DOI: < <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.003> >.
- Asensi, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura*, I, Valencia, Tirant Lo Blanch, 1998.
- Barthes, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato*, coord.. Roland Barthes, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-45.
- Bognolo, Anna, «L’immaginazione regolata (*imitación, verisímil, fábula* nella *Philosophía Antigua Poética* di Alonso López Pinçiano)», *Studi ispanici*, 14 (1989), pp. 101-127.
- , *La fñzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- , «El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría; Alicia Córdón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, 1, pp. 275-282.
- , «I *libros de caballerías* tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno (Siena, 5-7 marzo, 1998)*, Roma, Bulzoni, 1999a, pp. 81-91.

- , «Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999b), pp. 67-94.
- , «“Il costume di scrivere alla romanzesca”: il dialogo *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso* (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta», *Historias Fingidas*, 6 (2018), pp. 2-20. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/92> >.
- Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, trad. Santiago Gubern, Barcelona, Bosch, 1964.
- Brandenberger, Tobias, «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1 (2003), pp. 55-80.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Los cuatro libros de Amadís de Gaula y las Sergas de Esplandián», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 85-116.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «“Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dize...”: el *motivo ecdótico* en los libros de caballerías hispánicos», en «*Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cachó Blecua*», eds. José Manuel Lucía Megías; María Carmen Marín Pina; col. Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-131.
- , «Estructura onírica y configuración del “prólogo literario” en el *Espejo de príncipes y caballeros (parte III)*: la aventura de Marcos Martínez», en *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In *memoriam Alan Deyermond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Déborah Dietrick Smithbauer; Demetrio Martín Sanz; M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid; Universidad de Valladolid; Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, 1, pp. 503-518.
- , «Variaciones en centro y periferia sobre el *manuscrito encontrado* y la *falsa traducción* en los libros de caballerías castellanos», *Tirant*, 15 (2012), pp. 47-60. URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/2084/1621> >.
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.

- Courcelles, Dominique de, «D'Isidore de Séville à l'*Amadís de Gaula*. Premières configurations hispaniques de l'écriture historique», en *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, VRIN, 2008, pp. 13-66.
- Daza, Miguel, *Corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2019.
- Demattè, Claudia, «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzi, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2001a, pp. 415-421.
- , «Así muchas veces los ojos me alimpiava, mas veyá siempre ser así, del prólogo de Febo el Troyano a la cueva de Montesinos», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001b, pp. 217-229.
- , «Voci d'autore (e del lettore) nei *Libros de Caballería*. Strategie dell'enunciazione dal paratesto al testo (con speciale riferimento al *Félix Magno*)», *Annali. Sezione Romanza. Istituto Universitario Orientale-Napoli*, 44, 2 (2002), pp. 355-409.
- DQ = Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (coord.), Real Academia Española, Madrid, 2015.
- Dolezel, Lubomir, «Mímesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, coord. Antonio Garrido, Buenos Aires, Cuadernos Norte, 1997, pp. 64-94.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1996.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982.
- Eisenberg, Daniel y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2000.
- Fernández, Jerónimo, «*Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia*» [Burgos, 1547]. Vols. I y II, ed. Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

- Fogelquist, James Donald, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Materias de ficción sentimental en *Amadís de Grecia*: estilo literario de Feliciano de Silva», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 24 (2021), pp. 123-144. DOI < <https://doi.org/10.7203/tirant.24.22066> >.
- García Berrio, Antonio, «Lingüística, literariedad, poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II (1979), pp. 125-168.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- , *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Lumen, 1989.
- , *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- , *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gernet, Folke, «El Baldo (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*», *Edad de Oro*, 21 (2002a), pp. 335-347.
- , «Baldo» (*Sevilla, Dominico de Robertis, 1542*), ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002b.
- Gómez-Montero, Javier, «Una poética de la re-escritura para los libros de caballerías», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, eds. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 123-133.
- Gómez Redondo, Fernando, «El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores», *Edad de Oro*, 23 (2004), 9-32.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*», en *Literaturas y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, del 19 al 21 de noviembre de 2014)*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, PUV, 2015, 2, pp. 503-517.



- , «The Boundaries of Fiction: Metalepsis in Marcos Martínez’s *Espejo de príncipes y caballeros* (III) (1587) and its Precedents in Castilian Romances of Chivalry», *Modern Language Review*, 112 (2017), pp. 153-170.
- , «Manuscritos y Humanismo en los libros de caballerías: la materialidad en la ficción», *Revista de Literatura Medieval*, 33 (2021), pp. 89-109. DOI: < <https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.85832> >.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Methuen, 1980.
- Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, Madrid, tesis dir. Bustos Táuler, Álvaro; Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense, 2019. URL: < <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62687/> >.
- , «El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 363-365. DOI: < <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/943> >.
- , «Historia y propaganda: el prólogo del libro de caballerías», *Tirant*, 24 (2021), pp. 157-174. DOI: < <http://dx.doi.org/10.7203/tirant.24.22068> >.
- Lida de Malkiel, M.<sup>a</sup> Rosa, «Dos huellas del “Esplandián” en el “Quijote” y el “Persiles”», *Romance Philology*, 9 (1955), pp. 156-162.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- , «El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», *Tirant*, 4 (2001a), sin paginación. URL: < [https://parnaseo.uv.es/tirant/art\\_lucia\\_corpus.htm](https://parnaseo.uv.es/tirant/art_lucia_corpus.htm) >.
- , *Antología de libros de caballerías castellanos*, coord. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001b.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 1, pp. 541-548.

- , «Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 265-273.
- , *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- Martínez Bonati, Félix, «El acto de escribir ficciones», *Dispositio*, III, 7-8 (1978), pp. 137-144.
- Mérida Jiménez, Rafael M., «Las ejemplares historias fingidas de Montalvo», en *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (Siglos XIII-XVII)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013, pp. 133-162.
- Muguruza Roca, Isabel, «Sobre el prólogo de *Don Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M.<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1991, pp. 127-144.
- , *Estudio y edición del “Olivante de Laura” de Antonio de Torquemada*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1996.
- Ortega, Melchor, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coord. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa Velázquez, 2009.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- , *El prólogo en el renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- , *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- Pozuelo Yvancos, José María, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en el Coloquio de los perros», *Anales cervantinos*, 17 (1978), pp. 147-166.
- , «El pacto narrativo: Enunciación y Recepción en el Coloquio-Casamiento cervantino», en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 83-117.

- , *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- , *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Riquer, Isabel de y Jesús Montoya Martínez, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED, 1988.
- Romero Tabares, Isabel, «*Silves de la Selva*». *Pedro de Luján (Sevilla, Dominico de Robertis, 1546)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Ruiz García, Elisa, «El poder de la escritura y la escritura del poder», en José Manuel Nieto Soria (coord.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación*, Dykinson, Madrid, 1999, pp. 275-314.
- Ruiz Pérez, Pedro, «El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 23, (2015). URL: < <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a04> >
- Roubaud, Sylvia, «Cervantes y el “Caballero de la Cruz”», *Nueva revista de filología hispánica*, 38, 2 (1990), pp. 525-566.
- Salazar, Alonso de, *Lepolemo, Caballero de la Cruz*, eds. Anna Bognolo; Alberto del Río Noguerras, Alcalá de Henares; Zaragoza, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Sales Dasí, Emilio José, «Las Sergas de Esplandián: ¿una ficción ejemplar?», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV* (Valencia, 29-31 octubre 1990), eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet; José Luis Sirera, València: Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, 1992, págs. 83-92
- , «Visión literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1995, 4, pp. 273-288.
- , «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), 117-152.
- Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini Editori, 1996.

- , «Le fatiche dell'umanista: Il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dir. Javier Gómez-Montero; Bernhard König; ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 373-392.
- Searle, J. R., «Statuto logico della finzione narrativa», *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Senabre, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1986.
- Strosetzki, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.