

UNA POÉTICA DE LA RE-ESCRITURA PARA LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

JAVIER GÓMEZ-MONTERO
(Universidad de Kiel)

*Si esta aventura parece apócrifa yo no tengo la culpa,
y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo.
Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere,
que yo no debo ni puedo más¹.*

LA inhibición irónica de Cide Hamete, su renuncia a emitir un juicio acerca de la verdad o falsedad del episodio de la cueva de Montesinos, dejando la cuestión en manos del lector, manifiesta el estatuto exclusivamente poético de la ficción y su dependencia de un pacto entre narrador y lector que fija una lógica ficcional más allá de los límites de credibilidad de la historia relatada. La apuesta cervantina por ese orden autónomo de la ficción recaba en el estatuto poético del discurso literario, que va a ser determinante del proceso comunicativo que implica la lectura del texto y que soslaya toda expectativa de adecuación del relato a la verdad, mentira o verosimilitud². Aún muy lejos del texto cervantino, en el prólogo del *Baldo* (1542), su autor formula el pacto ficcional en términos bien diferentes:

—Vengo a las fábulas, las cuales claro está que muy poco daño traen pues ya se nombran por cosas falsas y la cosa clara no engaña [...]. Pero tú, discreto lector, a quien va todo esto dirigido, tomarás esto de mí, simple y de buena voluntad, para agradarte³.

¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, ed. Instituto Cervantes, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 829.

² Vid. J. Gómez-Montero, «Episodios intercalados y epistemología poética en el *Orlando furioso* y el *Quijote*», en *Akten des Internationalen Kolloquiums Ritterliteratur der Renaissance in Italien und Spanien (1460-1550)*, eds. B. König & J. Gómez-Montero, 2001, en prensa, págs. 385-413.

³ *El quarto libro del esforçado cauallero Reynaldos de Montalbán que trata de los grandes hechos del inuencible cauallero Baldo*, Domenico de Robertis (Sevilla, 1542). Cito por la edición en prensa de Folke Gernert (*Los libros de Rocinante 10*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 2 y 5).

La declaración de falsedad de la fábula sugiere la operancia en este libro de una poética de la ficción (bien diferente a la del *Quijote*) aún apresada en las redes de un criterio de credibilidad referencial atento a su adecuación o no a la verdad. Para justificar la ficción, y dada la falsedad de la historia relatada, el autor del *Baldo* —como tantos otros de libros de caballerías— recurre a criterios utilitaristas de carácter didáctico-moral y eutrapélico. Así, aunque la aceptación de la mentira poética en el *Baldo* subsidiarice el discurso a criterios extrapoéticos, en ambos textos queda apuntalada la lectura como operación no ingenua que permite la apropiación de los mundos ficcionales respectivos en términos poéticos. Cada texto a su manera ofrece así una reflexión sobre el específico carácter del discurso literario.

En esta contribución serán rastreados otros casos en que la ficcionalidad del texto sea objeto de reflexión en y desde el género mismo con el fin de esbozar prácticas de escritura —que a su vez revelan las consiguientes modalidades de lectura— conscientes de la ficcionalidad de los textos. En particular, me detendré en casos de problematización del estatuto poético de los mundos ficcionales cuya aceptación ingenua, de acuerdo con el paradigma amadísiano de simulación de historicidad, constituye la norma del género una vez aceptada la constitución retórica del texto como «historia fingida»⁴.

1. FICCIONALIDAD Y LEGITIMACIÓN DE LA FÁBULA CABALLERESCA

Algunos prólogos a libros de caballerías formulan programáticamente una aceptación explícita del carácter ficcional de la fábula que, de forma indirecta, pone de manifiesto la insuficiencia de las estrategias más generalizadas de adecuar la fábula a un presupuesto de veracidad histórica. Por ejemplo, en dos prólogos a novelas de la serie de los *Palmerines* se soslaya expresamente toda concesión a principios retóricos dependientes de la historiografía para subrayar la ficcionalidad de la fábula. Así, en la edición veneciana del *Primaleón* (1534), y aludiendo al *Amadís*, Francisco Delicado comenta cómo «se an fatigado los escritores compuniendo todos los fechos de la cavallería, con sus ramos y circunstancias fabulosas, exaltando el arte y los cavalleros»⁵. El criterio que esgrimirá Delicado para legitimar la declarada falsedad de la fábula no será la analogía con la verdad histórica, sino el carácter ejemplar de la ficción: «Todo lo que está escrito es para exemplo y para doctrina de cavalleros». Por lo demás, Delicado hace extensivo ese principio de imitación como modelo de lectura a otros terrenos: «Y fue tan maravillosamente fingida esta hystoria llena de doctrina para los cavalleros y amadores de dueñas y donzellas...»⁶. Así, esta

⁴ Vid. J. D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid: Porrúa, 1982.

⁵ *Apud*. Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale, Pisa: Giardini ed., 1996, pág. 122.

⁶ *Ibidem*, pág. 123.

edición del *Primaleón* enfatiza la condición del texto ficcional no sólo como espejo de caballeros, sino también como manual de pedagogía erótica, lo cual implica la incorporación de un horizonte pragmático de lectura a las estrategias habituales de legitimación de la ficción.

También Francisco Enciso de Zárate, en el prólogo al libro que narra las aventuras del hijo del caballero Primaleón, el *Platir* (1533), explicita el carácter ficcional de las «historias profanas y fabulosas» del libro que, no obstante, merecen alta consideración «por los cuentos tan grandes que causan admiración». Las credenciales que Enciso antepone a este libro de caballerías de su invención inciden en que el texto aporta un «científico pasto para el ánima» gracias a sus «muchas sentencias escriptas en muy alto estilo, cogidas en el huerto de la celestial philosophia» y, por lo tanto, el libro puede cumplir el doble cometido de no sólo ser un «apazible género de pasatiempo» sino también de «abivar la industria humana»⁷.

No es necesario referir todos los argumentos que aducen Delicado y Enciso en defensa del género que, aun recurriendo en buena medida a ideas ya expuestas por Boccaccio en el *De genealogia deorum* (XIV, v-XIII) en favor de la poesía, particularizan la cuestión de la dignidad de la poesía cifrándola en el ámbito más estricto de una defensa de las ficciones caballerescas contemporáneas. Salta a la vista que la estructura de la argumentación en ambos casos entronca con planteamientos tópicos recurrentes en otros autores de modo que resulta fácil situarlos en el ámbito de los debates contemporáneos sobre la conveniencia o no de los libros de caballerías, ya documentado ampliamente por Elisabetta Sarmati⁸. Sin duda, la discusión entre el Canónigo de Toledo y Don Quijote (I, 47-50) ficcionaliza ese largo debate que precedió a la difusión de los planteamientos neoaristotélicos de una poética de la ficción basada en criterios meridianamente racionalistas.

Constatamos, pues, que ya en los años treinta se había perfilado un debate en torno a las ficciones caballerescas cuyos detractores esgrimían su falsedad, inutilidad, inmoralidad, deficiencias inventivas, defectos de composición y estilo, etc.⁹. Por el contrario, sus defensores y cultivadores hacían valer aspectos pragmáticos (como su carácter ejemplar para el estamento caballeresco), la *admiratio* como categoría estética, la amenidad de las fábulas e incluso —como en el caso de Don Quijote— los efectos terapéuticos y edificantes de su lectura («lea estos

⁷ *Platir*, Nicolás Tierri (Valladolid, 1533), ed. de M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, págs. 3-4.

⁸ Vid. *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo*, especialmente págs. 61-75 en cuanto a la defensa de la ficción caballeresca.

⁹ J. Gómez-Montero, «Licet poetae fingere? Los textos ficcionales de Juan Luis Vives y su legitimación de la ficción poética», en *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt/M.: Vervuert, págs. 82-96.

libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala»¹⁰).

Los argumentos esgrimidos por Delicado y Enciso para justificar la ficcionalidad del discurso literario resultan poco convincentes desde el punto de vista de la poética de la ficción del género porque, al fin y al cabo, aceptan una relación de subsidiariedad del texto literario con respecto a discursos pedagógicos o morales y porque persisten en intentar armonizar ficción y verdad postulando su relación analógica. En este punto, cabe consignar que ambas estrategias de legitimación de la ficción *tout court* no encontrarán históricamente solución de continuidad dado que, por un lado y como mostrará la práctica cervantina de la novela, la legitimación de la mentira poética será plausible sólo desde la inmanencia de la misma fábula y, por otro lado, como veremos a continuación, la postulación de una relación analógica entre ficción y verdad resulta poéticamente aporética.

2. RE-ESCRITURA Y FICCIONALIDAD

Podemos considerar que la aporética dependencia de la ficción de un criterio de validación referencial fue determinante en los intentos de legitimar la ficcionalidad de las fábulas caballerescas durante el siglo XVI. En ese empeño quedaron también anegados los esfuerzos del autor del *Baldo* para legitimar los elementos maravillosos en el entramado ficcional de los libros de caballerías¹¹. El nexo analógico que permite a la voz autorial casar el relato ficcional con el postulado de verdad de la escritura tendrá que recurrir a criterios extratextuales mediante una declaración de un *sensus allegoricus* y de un *sensus moralis* implícitos en la fábula: «Y así no se deven menospreciar los dichos de los poetas por las cosas útiles que dizen y pueden significar por ellas»¹².

En repetidas ocasiones, el narrador de este peculiar libro de caballerías tiene que recurrir a semejantes estrategias hermenéuticas de constitución de sentido para resolver la evidente contradicción entre ficcionalidad del texto y postulado de verdad de la escritura como, por ejemplo, a propósito de los elementos fabulosos procedentes de la mitología clásica —y en concreto a propósito de la representación de los infiernos— o procedentes de los relatos carolingios de que se nutre constantemente el poema de Folengo, *Baldus*, que está re-escribiendo el anónimo autor castellano¹³. Este tipo de lecturas alegóricas o morales de algunos

¹⁰ Vid. *Don Quijote*, pág. 571.

¹¹ Vid. J. Gómez-Montero, «Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de 'lo maravilloso' y 'lo fantástico de la ficción'», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. J. Pont, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999, págs. 55-92.

¹² Ed. de F. Gernert, págs. 121 y 123.

¹³ Vid. el artículo de Folke Gernert en estas mismas *Actas*.

de algunos de sus episodios en el marco de una fábula caballeresca —en forma de digresiones o adiciones yuxtapuestas y bajo epígrafos como «moralidad» o «alegoría»— ponen de manifiesto la dificultad del autor para legitimar aspectos de la ficcionalidad del texto que excedan el ámbito de las habituales licencias referenciales o analógicas.

Tales reflexiones metaficcionales del narrador son ciertamente anómalas en un texto caballeresco renacentista. A su vez, y sobre todo, esas secuencias textuales indican, por un lado, que los elementos fabulosos de la ficción no son ingenuamente aceptados, pero también, por otro, que el mundo ficcional en su totalidad se supedita a la voz de un narrador que cuestiona su rol de cronista y que tampoco se concibe como altavoz del autor empírico. En una significativa reflexión del narrador que llega a cuestionar la ficcionalidad del texto, se proyecta en la fábula la figura de un *trasladador* que asume la responsabilidad sobre el texto aunque, no obstante, pone en entredicho el curso de la ficción:

Adición del trasladador

Aquí se cuenta el infierno fingido como lo cuentan los Poetas, no como es la verdad. La primera por no meter cosa que tanto pesa y verdadera entre lo poético, como han hecho otros, que parece que tienen en poco la verdad, pues la meten entre lo fingido [...] y por mostrar las cosas que dezían los poetas debaxo de moralidad¹⁴.

En realidad, en este pasaje se formula la aporía de un discurso literario que hace valer un concepto de ficción en contradicción con el estatuto exclusivamente poético de la fábula y, por tanto, independiente de toda verdad vinculada a un sentido moral, alegórico o congruente con una plausibilidad referencial. El re-escritor del *Baldo* se muestra así incapaz de resolver el problema —que capta perfectamente— de una fábula cuya *inventio* se aferra a un criterio analógico, y es consciente de que el mundo ficcional generado se constituye al margen de su operancia.

Estas contradicciones en la *narratio* desequilibran la sólida posición de un narrador que ahora marca distancias con respecto a su habitual función de cronista del relato para concebirse como *re-scriptor* y que, calificándose sea de *trasladador*, *intérprete* o *traductor*, supedita ciertos elementos fabulosos a un juicio de credibilidad, y desautorizada así, en este caso concreto, la fiabilidad del cronista omnisciente. Así, el *trasladador* del *Baldo*, al transcontextualizar y re-escribir la fábula original, toma conciencia de su ficcionalidad y, en ciertos momentos, la somete a un juicio de credibilidad. A diferencia de las indicaciones programáticas de Delicado y Enciso, en el caso del *Baldo* la reflexión sobre la ficcionalidad de la fábula caballeresca se integra en el discurso narrativo que, por tanto, queda enriquecido con una veta metaficcional.

¹⁴ Ed. de F. Gernert, pág. 121.

Este rasgo es específico y recurrente en otras adaptaciones de *poemi cavallereschi* italianos cuyas redacciones castellanas (el ciclo de *Reinaldos de Montalbán* en su totalidad, el *Espejo de caballerías* o el *Libro de Morgante*) presuponen un acto real de re-escritura. Pero abstrayendo ese dato empírico, cabe convertir al traductor o intérprete en metáfora de su misma actividad y elevarlo así a categoría narratológica (*re-scriptor*), en cuanto que instancia de re-escritura, de reorganización y de recodificación textuales a partir de la matriz genérica de los libros de caballerías. En esa compleja operación convergen dos principios de constitución textual —complementarios— cuya eficacia narrativa se debe a estrategias de serialización/repetición y de especificación/singularización. Entre las primeras se cuentan la composición cíclica y la recurrencia de motivos y fórmulas, así como la reiteración de esquemas argumentales, mientras que a la segunda clase pertenecerían la pluralidad de registros (heroico, burlesco, etc.), la dilatación argumental para incorporar otros mundos ficcionales al caballeresco, la proliferación de ciclos (no sólo los *Amadis* y *Palmerines*, sino también los *Clarianes*, el ciclo carolingio y otros ciclos) y la permeabilidad para variar de orientación ideológica¹⁵. Así, el principio de re-escritura se convierte en un mecanismo definidor del género, dinámico y productivo, fundamental en la poética de la ficción caballeresca, que en numerosos casos será aplicado de forma ingenua, aunque en otros de forma consciente y con una acendrada voluntad creadora. Curiosamente, aun en casos de re-escritura serial, aparentemente mecánica, —como el de los *trasladadores* de *poemi cavallereschi*— la acuciante reflexión de estos *re-scriptores* sobre el carácter ficcional del texto que están redactando implica, también, una auscultación de los códigos de ficcionalidad de los libros de caballerías en sí mismos. Este aspecto (el potencial y los límites de los códigos ficcionales en la fábula caballeresca) será analizado acto seguido, tomando el pulso al *Libro de Morgante* (1533/35) cuyos episodios más destacados a los efectos presentes ya he estudiado en otro momento¹⁶.

3. RE-ESCRITURA Y POÉTICA DE LA FICCIÓN

En una serie de trabajos sobre las adaptaciones hispánicas de los *poemi cavallereschi* italianos, he insistido sobre todo en las estrategias de transcontextualización ideológica y literaria, en los diferentes códigos de lectura y de producción textual en España e Italia¹⁷. Al margen de estas cuestiones, las páginas precedentes ponen de manifiesto que la evidente falsedad de la ficción plantea a los autores castellanos múltiples problemas narratológicos. Y es significativo

¹⁵ J. Gómez-Montero, «Serialización y singularización narrativas (*Espejo de caballerías/Libro de Morgante*)», *Edad de Oro*, XXII (en prensa).

¹⁶ «El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de caballerías», *Voz y Letra*, 7/2 (1996), págs. 29-59.

¹⁷ *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542)*. *El Espejo de cavallerias*, Tübingen: Niemeyer, 1992.

que, en particular, sus reacciones ante la clamorosa falsedad de la fábula que están re-escribiendo difieran ostensiblemente de un episodio a otro, de un contexto a otro.

Como en el *Baldo*, el principio de re-escritura en el *Libro de Morgante* conlleva una reflexión sobre la ficcionalidad del texto que oscilará entre su legitimación y su problematización. El *trasladador* (Jerónimo Aunés) va a tematizar reiteradamente sus intervenciones en el texto y, en determinados momentos, llega a plantearse el mantener intactos o desechar los códigos de ficcionalidad de los libros de caballerías. *Nolens volens* abre así una veta metafictional en el relato en la que el carácter irremediamente falso de la ficción es objeto de discusión. En estos pasajes, en que en gran medida se proyectan los debates contemporáneos sobre la verdad y mentira poéticas y que repasaré sucintamente, el *trasladador* o *intérprete* trasciende los términos habituales en que opera la figura del cronista ficticio en los libros de caballerías, llegando a autoficcionalizar la instancia narrativa, si bien no en clave irónica, como en el *Quijote*, sino en términos absolutamente serios y graves.

a) *Autoficcionalización del narrador*

En el primero de los pasajes en cuestión —en que se refieren las circunstancias de la muerte del gigante Margute— el *intérprete* confronta la fábula que está re-escribiendo con diferentes versiones de la historia, tan imaginarias como la suya. En ese contexto ofrecen particular interés sus estrategias de autoficcionalización:

Muchos auctores que esta hystoria escriuieron, dicen que Morgante llevó a Margute a Roldán, y después de la guerra de Babilonia, bolviendo Margute a Egina, que murió en la manera que os havemos contado y en el lugar ya dicho, mas no se dize si fue antes o después de haver visto a Roldán. Y sobre esto tienen muy gran disputa y contienda los escritores. Y yo, queriendo escudriñar y determinar esto de Margute, he leýdo todas las hystorias de Roldán en las quales no he hallado hecha ninguna mención de Margute, por donde creo que en este nuestro cuento fue añadida esta hystoria por cosa muy nuevamente sacada a luz de un cierto libro que fue en Egipto copulado cuyo autor tenía por nombre Alphamenón, el qual aprueba esta hystoria Margutana, la qual ha sido después escrita en lengua Persiana y después en Arábica y en Caldea, y de caldea fue traduzida en lengua Soriana, y de lengua soriana fue reduzida en lengua Griega, y de griega en Hebrayca, y de hebrayca en latina o romana, de latina en lengua Florentina, y de florentina porque más personas gozassen de tan apazible hystoria se ha traduzido finalmente por mí en lengua española para mostrar a todo el mundo cómo de este Margute, siendo tan obstinado y tan malo, teniendo lugar de arrepentirse de sus peccados, haviéndose Dios con él a manera de hombre, que está esperando que le vengan a pedir perdón de sus yerros, jamás quiso arrepentirse ni conoscer a nuestro Dios sino a su mesmo apetito. Y así murió de improvisa muerte como sus culpas merecieron, de lo qual plega a la inmensa bondad de nos guardar por su misericordia. Amén. (II, fol. XVIIIr).

Aunque el texto en sí siga relativamente de cerca cuatro estrofas del poema italiano (XIX, 152-155), que poseen un innegable aliento paródico, conviene subrayar que, ficcionalizando una práctica (empírica) de re-escritura, en el relato se escenifica una proliferación de autores, escritores y cronistas con el fin último de ennoblecer su versión castellana, coronada por una interpretación moralizante de la muerte de Margute. Lo más sorprendente —desde una perspectiva cervantina— es que la digresión no sólo renuncie al prurito burlesco del original italiano, sino que pretenda ingenuamente reforzar la autoridad del texto que se está reescribiendo; y aunque la verdad de la fábula no llegue a ser irónicamente puesta en entredicho —como en el *Quijote*—, formalmente, la cita transcrita constituye un documento excepcional de las posibilidades que albergan los libros de caballerías para incluir incisos metaficcionales del narrador.

b) *Autoridad del texto*

El *re-scriptor* del *Libro de Morgante* recurre en una segunda ocasión al procedimiento recién apuntado, pero esta vez con el fin patente de encarecer la inclusión de un episodio original, sin correspondencias en el poema italiano, y que relata lúdicamente los desenfadados amores de Reinaldos de Montalbán y la maga Antigonía. El narrador justifica entonces —*motu proprio* y en los siguientes términos— la dilación del relato de la batalla de Roncesvalles con que concluye tanto su relato como el poema italiano: «Así que si algo me huviere detenido, la necessidad de escrevir la verdad d' sta hystoria ha dado causa a ello» (II, fol. CVIIv). Mediante esta alusión, el narrador enfatiza la autoridad del texto, mientras que la apuntada verdad de la fábula se erige en una categoría poética, funcionalmente relevante, y que, por tanto, posee un estatuto claramente narratológico dentro del entramado ficcional del texto. El punto de partida de este inciso es, de nuevo, un motivo tópico del género, la búsqueda y hallazgo de un texto no tenido en cuenta por el autor italiano:

Assí que prosiguiendo nuestro començado camino, no como las comunes hystorias de Morgante que están en toscano escritas, porque en ellas estas cosas que de Reynaldos en la Montaña Olímpica o de las Maravillas acontecieron no las escribió Loys de Pulci, ca desseando saber la certenidad deste caso, inquiriendo y buscando los antiguos originales d' sta historia, hallé que Alcuyno, aquel primero dotor que instituyó el estudio de París, escribió en lengua griega assí la Morgantina como la Margutina hystoria, en la qual se muestra que Loys de Pulci —que es el que escribió en toscano esta hystoria— dexó de escribir. Assí que lo que aquí se d' scrive sea puesto por más declaración de nuestro propósito, de manera que prosiguiendo el griego original, el qual me he dado doblado trabajo en traduzir a causa de ser yo menos diestro en la lengua griega que en la latina. Cuenta la hystoria que... (II, fol. CVIIv).

Las líneas transcritas no son más que un caso de ingenua simulación de re-escritura sin base empírica alguna e igualmente sin intención paródica. Antes bien,

la autoficcionalización del narrador está al servicio del principio de serialización que permite amplificar la fábula incorporando a la trama narrativa argumentos ya estandarizados en el género. Y de hecho, así lo había anunciado «El intérprete al discreto lector» al comienzo del libro segundo de *Morgante*: «No condenen mi pluma por ello, pues ha trabajado de ganar el juego con aquella carta de menos que le faltaba para más perfeccionar la obra» (II, fol. iv). En este caso, el narrador no problematiza en absoluto la falsedad del relato, sino que insiste en la funcionalidad poética de la fábula, en su mero estatuto poético, quedando así la ficción justificada en sí misma, gracias a la autoridad del propio texto. Además, y por último, el principio de serialización se decanta como dispositivo narrativo que garantiza la autonomía de la ficción de todo juicio de credibilidad.

c) *El discurso ficcional y sus límites*

En una postrera intervención del narrador aflora en el *Libro de Morgante* la elemental diferenciación entre poesía e historia —determinante del concepto de ficción en el Renacimiento— que estipula el carácter fingido de la fábula caballescica. Al llegar al relato de la batalla de Roncesvalles, prenarrada en el poema italiano, el *re-scriptor* rechazará esa versión por considerarla falsa, rebatiendo el estatuto ficcional de ese texto por entender que su referente es exclusivamente histórico. Tal actitud supone un caso flagrante de problematización de la ficción, acaso propiciada por exceder el relato los límites de su propio discurso en cuanto que imaginario:

Y por esta causa los auctores, digo algunos de los que esta hystoria copilaron, quieren dezir que san Miguel descendió del cielo a pelear en favor de los Franceses contra los Moros [...] lo qual es remoto de la verdad.

[...]

Entre las quales jocosas palavras hallarán otrosí cómo el rey Marsilio y el rey Brancardino fueron ahorcados en Çaragoça en el mesmo jardín que dizen que fue ordenada la trayción, cosa por cierto que se pudiera mejor quedar en el tintero que ser pintada en el papel: porque escribir por passatiempo cosas apazibles de oyr, como ha sido toda la presente hystoria, so algún color de verdad, está bien para los oyentes, más escrevir que todo Aragón fuesse destruydo, y la ciudad de Çaragoça toda quemada y asolada, y dos reyes de España en ella ahorcados, no sé a qué aprovecha si no es para verificar la verdad de la batalla de Roncesvalles y provar las descaradas mentiras que della por los Franceses, Alemanes y Ytalianos han sido escritas, y dar ocasión que la verdad de nuestra hystoria [...], la qual verdaderamente sacada de su original es la que se sigue (II, fol. CXLIIIv).

En aras de la verdad histórica el narrador desacredita la ficción elevando las secuencias finales de su relato a la categoría de discurso historiográfico. Por contrapartida, ello lleva consigo no sólo la valoración de la fábula caballescica

como inferior a la relación histórica, sino también la supeditación de la «verdad poética» a la verdad histórica (es decir, la abolición del estatuto poético del discurso, la declaración de los acontecimientos referidos como verdaderos en la versión nueva propuesta). Además, el pasaje aducido propone no sólo una legitimación de la fábula caballerescas hasta entonces narrada en razón de su potencial eutrápélico («por passatiempo»), sino que también establece una crítica relación entre ficción y verdad («so algún color de verdad»). Esta observación patentiza que el problema del *re-scriptor* del *Libro de Morgante* no es el falso imaginario del libro de caballerías, sino la contaminación de un discurso ficcional con un discurso historiográfico.

Si en el caso del *Baldo* la falsedad de la fábula quedaba compensada mediante una declaración del *sensus moralis* o *allegoricus*, el texto original ahora no es tolerado ni siquiera como mentira poética, sino que es sustituido por otra opción que se atiene al tenor de los hechos que transmiten las crónicas medievales castellanas. Resulta patente, en definitiva, que la concepción retórica del género como «historia fingida» ha llegado aquí a su límite extremo, planteándose un conflicto entre discurso ficcional y discurso historiográfico que es, por último, tendenciosamente solucionado en favor de este último y a costa de que, en este momento, J. Aunés rompa deliberadamente con los códigos de ficcionalidad de los libros de caballerías.

De la reivindicación de verdad —plural, contradictoria, equívoca— que han proclamado las voces narrativas recogidas en estas páginas, que otorgan a la verdad invocada una función discursiva propia (y diferente en cada caso según su categorización poética, histórica, moral, analógica, etc.), cabe concluir que la poética de los libros de caballerías hace acopio de un concepto de ficción basado en un principio de re-escritura que no es ingenuo, sino que reviste una cierta complejidad. El texto poético posee por sí mismo autoridad —como escritura o re-escritura— y la ficción se concibe subsidiaria de la verdad sólo cuando atenta contra otros discursos, como el histórico de las crónicas, y aún otros de jerarquía superior, como los textos sagrados. Los intentos de armonizar ficción y verdad han propiciado en los ejemplos estudiados soluciones muy dispares, a veces narratológicamente disparatadas o ineficientes. Las intervenciones metaficcionales del narrador abren fisuras en el entramado ficcional de los textos sólo cuando rompen el pacto con el lector cómplice, pero si lo mantienen (como en el caso de la muerte de Morgante y de los amores de Antigonía) consiguen superar la aporía de todo concepto de ficción supeditado a un criterio de verdad sustancialista o determinado por el juicio de credibilidad. En cualquier caso, un concepto pragmático de re-escritura resulta definitorio para la poética de la ficción determinante de la constitución textual en los libros de caballerías estudiados.

La solución cervantina de ironizar la aporía de una ficción dependiente de un criterio de validación referencial, emancipó definitivamente la fábula caballerescas de las trabas que le impedían desarrollar plenamente su estatuto poético.

Aun así, Cervantes pudo rastrear en los libros de caballerías procedimientos narrativos hábiles para replantear la poética del género en los términos irónicos que supusieron el punto de partida de la novela moderna: es decir, la concepción del texto ficcional como resultado de una lógica autónoma y propia, más allá de la verdad, mentira o verosimilitud poéticas y allende los límites de la referencialidad.

