

INTRODUCCIÓN

«A Palmerín sucedió Primaleón». Autoría

«E POR ESTO, no es de maravillar si a *Palmerín*, que los días passados publiqué y saqué a la luz en vuestro nombre, sucedió *Primaleón*, heredero y sucesor no solamente de la casa y estado, mas aun de las hazañas estremadas en la profesión de la cavallería». Con estas palabras se presenta en la dedicatoria a Luis de Córdoba el *Libro segundo del Emperador Palmerín en que se cuentan los grandes y baxañados fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos, y de otros buenos cavalleros estrangeros que a su corte vinieron*, un libro de caballerías publicado en Salamanca en 1512 y al que Francisco Delicado, en su edición veneciana de 1534, tituló *Primaleón*, nombre por el que popularmente se le conoce. La obra, compuesta por doscientos veintisiete folios, se ofrece al homenajeado como continuación del *Palmerín de Olivia*, salido de la misma imprenta salmantina, probablemente la del librero Juan de Porras aunque el colofón no lo indica, un año antes, en 1511. La publicación de estos dos libros palmerinianos surge al calor y al abrigo del éxito alcanzado muy pocos años antes por el *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508) y sus primeras continuaciones, *Las sergas de Esplandián* (Sevilla, 1510) y el *Florisando* (Salamanca, 1510), y confirman la extraordinaria acogida -cinco títulos en cinco años sin contar con las ediciones perdidas- que los libros de caballerías empezaban a tener entre el público.

La autoría del *Primaleón* es confusa. En su colofón se indica que estos dos libros fueron traducidos del griego al castellano, corregidos y enmendados por Francisco Vázquez, vecino de Ciudad Rodrigo. Quizá en estas líneas se apunta una autoría encubierta y Francisco Vázquez pudiera ser el autor de ambos libros, escudado, como otros tantos escritores del género, en el consabido recurso de la falsa traducción. Ciudad Rodrigo, por aquellas fechas, contaba entre sus vecinos, además del popular Feliciano de Silva, con uno que responde al mismo nombre, Francisco Vázquez, descendiente de mercaderes y comerciantes y en cuyas armas figura un león. En la documentación hasta ahora conocida no se certifica, sin embargo, que éste sea el autor o traductor palmeriniano. La aclaración de la autoría se complica en los versos «al lector» que cierran ambas obras, pues en ellos se dice estar escritos por una mujer. Los versos latinos de Augur de Trasmiera con los que concluye *Palmerín de Olivia* lo atribuyen a una docta fémina («Quanto sol lunam superat Nebrissaque doctos, / tanto ista hispanos femina docta viros») ayudada por su hijo en las tareas de redacción («Femina composuit; generosos atque labores / filius altisonans scripsit et arma libro»). Las coplas que cierran el *Primaleón* lo presentan «por mano de dueña prudente labrado», es decir, como obra de una mujer identificada en los versos siguientes como Augustobrica, pseudónimo formado a partir del topónimo latino por el que también se conoce a Ciudad Rodrigo. La supuesta autora mirobrigense se presenta como una culta dama, como una de esas «puellae doctae» educadas desde la infancia en las lenguas clásicas, capaz de competir, como Nebrija, con los más sabios varones. En este caso, y a juzgar por lo que se dice en el colofón, conocía la lengua griega y en ella supuestamente escribió la obra. A diferencia de Beatriz Galindo, Juana Contreras, María de Pacheco, Isabel de Vergara, Lucía de Medrano, por citar algunas de las eruditas en lenguas clásicas activas en la corte de Isabel I, no deja de ser extraño, sin embargo, que esta mirobrigense se dedicara a la creación de libros de caballerías, a la ficción más pura pese al ropaje pseudohistórico o

cronístico bajo el que se presenta, cuando tantas críticas había recibido por parte de los doctos y escritores más graves, aunque quizá ello explicaría la necesidad de velar su identidad. De ser efectivamente esta «dueña» de Augustóbriga la autora de los dos primeros libros palmerinianos, nos encontraríamos ante un temprano ejemplo de autoría femenina en las letras españolas del Siglo de Oro, un precedente de mujeres escritoras y ante una de las primeras novelistas, anterior a Beatriz Bernal, Feliciano Enríquez de Guzmán o María de Zayas.

Veintidós años después de su publicación, la autoría del libro seguía siendo un enigma para los lectores, como demuestra Francisco Delicado en su edición veneciana del *Primaleón* de 1534, «porque calló su nombre al principio y al fin» (libro tercero). En las introducciones a los tres libros en los que divide su edición, Delicado piensa en una autoría masculina («Y lo mismo hizo el que esta istoria compuso en romance castellano» o del «componedor del libro», «el que lo compuso») para después retomar la femenina y fabular sobre ella, «Y es opinión de personas que fue muger la que lo compuso fija de un carpintero» (libro tercero, fol. clxxvij^f) y «filando el torno se pensava cosas más fermosas que dezía a la postre y fue más enclinada al amor que a las batallas a la cuales da corto fin» (libro segundo), silenciando ya la condición docta antes apuntada. En las historias locales de Ciudad Rodrigo, la dueña Augustobrica en cuestión, pues así la nombra Delicado después de convertir el topónimo en antropónimo, se identifica con Catalina Arias, segunda esposa del mercader de paños Pedro Vázquez, quizá madre de Francisco Vázquez. Diferentes identidades, pues, para una autora femenina que Delicado confiesa desconocer y, sin embargo, emplea como un reclamo publicitario para el público, «avisándonos que cuanto más adelante va es más sabroso porque como la que lo compuso era muger...». Desde 1511-1512, la autoría femenina se vende como una novedad, como un señuelo para captar a unos lectores y lectoras que mirarían con ojos curiosos una ficción ideada por una mujer a la que hasta entonces apenas se le había concedido en las letras españolas la capacidad de fabular. Quizá por ello deba entenderse esta supuesta autoría femenina como una estrategia propagandística y promocional de ambas obras, antes que como una autoría real, ideada por Trasmiera para lanzar al mercado dos libros de caballerías que tenían que competir con los de la afamada serie amadisiana. A diferencia del *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián* o del *Florisando*, *Palmerín de Olivia* y *Primaleón* tenían el atractivo añadido de estar escritos por una mujer, tal vez una ficción más que sumar a las otras de la historia. Quizá ello sirvió de acicate para que el género llegara también más fácilmente al público femenino y que lectoras como Beatriz Bernal se animaran a escribir como la dueña Augustobrica.

En relación con la autoría quedan también por explicar otros puntos oscuros como son la relación del autor o del editor con la familia de los Córdova, y en concreto con don Luis de Córdova, así como la vinculación del bachiller Trasmiera al taller de impresión y a la obra, pues a él se le ha atribuido también el prólogo, en la línea genealógica del que abre el primer libro. «Mas séase quien fuere que muy bien supo ordenar y texer la istoria» (libro tercero), concluyó Delicado y así lo entendió el público de la época que acogió favorablemente el libro según demuestran las numerosas reediciones conocidas, diez hasta finales del siglo XVI (Salamanca, 1512, 1516; Sevilla, 1524; Toledo, 1528; Venecia, 1534; Sevilla, 1540; Medina del Campo, 1563; Lisboa, 1566; Bilbao, 1585; Lisboa, 1598) en las que se pierde ya el rastro de la polémica autoría.

Aunque circule como obra exenta, el *Primaleón* forma parte del ciclo caballeresco conocido como el de los palmerines y dentro del mismo se entiende y se explica. «A *Palmerín* sucedió *Primaleón*», como ya se ha dicho, y a éste *Platir* (Valladolid, 1533). A estos tres libros que conforman la familia española palmeriana se suman después otras

continuaciones extranjeras como las *aggiunta* italianas de Pietro Lauro y Mambrino Roseo da Fabriano, la versión italiana del *Flortir*, salida de la prensas venecianas de Tramezzino en 1554, o, entre otras, el *Palmeirim de Inglaterra* (1543-1544) del portugués Francisco de Morais, después traducida al castellano y presentada como obra española (Toledo, 1547-1548). La aparición del *Primaleón* fue decisiva para el desarrollo posterior del ciclo; sin embargo, su autor posiblemente no pensaba así y con la redacción de este segundo libro lo daba ya por concluido cerrando las puertas de posibles continuaciones, puertas que escritores posteriores españoles y extranjeros consiguieron de nuevo reabrir.

La ficción de la historia

Siguiendo las que pasan a ser convenciones del género, el autor presenta los dos libros palmerinianos como traducciones de un original griego, una ficticia obra que, presentada con visos historiográficos, se pretende hacer pasar por historia: la historia de los emperadores griegos, Palmerín y Primaleón, descendientes del octavo emperador griego después de Constantino. Crónicas y biografías individuales sirven supuestamente al autor para trazar esta «historia greciana» de Primaleón, como la llama Delicado, una historia bajo la que se esconde, sin embargo, una pura ficción caballeresca. Desde el prólogo se refuerza el carácter histórico de la obra con la invitación al joven Luis de Córdoba a «reconocer los hechos de sus mayores», de sus antepasados, y a los lectores, por tanto, a realizar una lectura en clave histórica. Así lo quiso entender al menos Delicado, quien lee entre líneas la historia de España «aplicando las hazañas de los cavalleros castellanos en Grecia y en estraños reinos y, dándoles nombres estraños, dixo lo que pasava entre los moros y entre los christianos que entonces poseían algunas partes en la España» (libro primero). En dicha introducción, identifica a personajes de ficción con figuras históricas, a Primaleón con Diego Fernández de Córdoba, quien en 1505 intervenía en la empresa africana conquistando Mazalquivir, y a don Duardos con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán.

Sin embargo el libro no es una crónica novelada de esta nobleza andaluza, como muy bien sabía el autor de *La lozana andaluza*; es una obra de ficción que busca un anclaje en la historia verdadera para encontrar el prestigio que la imaginación por sí sola todavía no tenía entre los doctos. Delicado considera este tipo de obras como «historias que no son de importancia de verdad». En ella se pueden ver proyectados, no obstante, algunos de los intereses monárquicos y el recuerdo de la historia más inmediata. La victoria sobre Granada, la revuelta mudéjar, la cruzada norteafricana y la acechante amenaza turca influyen sin duda alguna en la redacción de los dos primeros libros palmerinianos. La política de anexiones territoriales practicada por los Reyes Católicos y basada en los derechos dinásticos pudo determinar la concepción de unos héroes legítimos al trono bizantino, Palmerín y su hijo Primaleón, como protagonistas de la serie. La corona de Sicilia, otrora bizantina, heredada por el monarca aragonés era una prefiguración de la conquista de Jerusalén y de Constantinopla, de la reunión de dos imperios (Oriental y Occidental) y de una monarquía universal a la que Fernando el católico estaba llamado.

En el segundo libro palmeriniano, Constantinopla todavía es cristiana pero se ve constantemente amenazada por los turcos que recorren la costa griega. Los asaltos marítimos, las capturas y cambios de rehenes, la venta de armas de mercaderes cristianos a Turquía recrean, especialmente en la primera parte de la obra, este clima bélico. Aunque Palmerín y su hijo Polendos se esfuerzan por contener sus continuas avanzadillas, la

enemistad entre turcos y griegos, acentuada por la captura de la hija del Gran Turco por Polendos, persistirá, en palabras del autor, hasta que toda Grecia caiga en su poder. Los héroes primaleonianos consiguen frenar la amenaza pero no cambiar el curso de la historia y evitar la caída de Constantinopla. El Soldán de Persia, el Rey de la India, los moros en general representan igualmente al enemigo, al enemigo de la fe cristiana al que hay que convertir pero al que también se respeta y con el que se pueden trabar estrechos lazos de amistad, como los de don Duardos con la infanta Olimba y Belagriz o con la misma Zérfira. Algunos de los caballeros noveles que pueblan los primeros capítulos del libro, Rifarán, conocido tras su conversión al cristianismo como Triolo, Lecefín o el mismo Polendos, son fruto de amores entre cristianos y mujeres del mundo infiel y conviven en armonía con el resto de personajes, como en las llamadas «novelas moriscas» de las que estos pasajes pueden considerarse un precedente. En este sentido el libro presenta cierta tolerancia y un clima de convivencia pacífica cercano al vivido en tierras fronterizas antes de la caída de Granada.

El tiempo y el espacio de la obra quieren ajustarse en principio a la convención de presentarla supuesta crónica griega, como la historia de Palmerín y Primaleón descendientes de Constantino, y por ello cobra especial relieve la geografía griega (Constantinopla, Delfos, Lacedemonia, Macedonia) que acaba por desplazar definitivamente a la artúrica. El tiempo histórico, sin embargo, apenas responde a dicha convención, pues una vez fijado el marco temporal de la historia no se guarda el decoro, ese que tanto preocupaba a Juan de Valdés en relación con el *Amadís*, y las costumbres y usos recreados son las propias del tiempo de la enunciación y no del enunciado. En un tiempo medido a partir de la biografía del héroe, los caballeros recorren por mar o por tierra fácilmente toda Grecia, Francia, Alemania, Inglaterra, Polonia, Hungría, Turquía así como numerosas islas reales o imaginarias, lugares todos ellos que conforman un variado mapa geográfico por el que el público de la época podía viajar también en su imaginación, recorrer el mundo como en esos libros de viajes de gabinete que tanto éxito habían alcanzado. Por todos estos lugares se mueven un sinfín de personajes de la más variada condición, incluidos gigantes, enanos, monstruos o hadas, inquilinos señalados de estos libros, pero también hombres y mujeres de humilde condición, ajenos en principio al mundo de la caballería y casi siempre innominados. Las monjas, pintores, mercaderes, los humildes pastores, hortelanos y pescadores o los villanos ladrones con los que se cruzan los caballeros en su camino recrean ambientes diversos y presentan a la caballería en el marco de una sociedad más real. Por la multiplicidad y diversidad de tramas, personajes y aventuras que el autor maneja y dispone a través de diferentes técnicas narrativas, entre ellas la del entrelazamiento presentada bajo envoltura historiográfica, la historia resultante es muy compleja.

Cuatro héroes para la historia

La biografía de Palmerín de Olivia constituye la base estructural del libro que lleva su nombre y del *Primaleón*. Más de media vida: nacimiento, abandono, educación, investidura, primeras aventuras como caballero novel, ejercicio de la caballería, amores, matrimonio con Polinarda y asentamiento en el trono ocupan todo el primer libro. En el segundo, se completa su ciclo vital con el nacimiento de los hijos que tomarán el relevo, entre ellos Primaleón; de sus nietos, incluido Platir; hasta acabar con su muerte. Con la desaparición de Palmerín de Olivia, el autor concluye el plan narrativo que se había trazado de forma

similar a como Rodríguez de Montalvo había hecho con el *Amadís de Gaula* y con *Las sergas de Esplandián*, aunque en este caso la muerte del héroe titular se ha sustituido por el encantamiento. La relación entre ambas obras palmerinianas se hace muy estrecha y el autor se encarga de mantenerla a lo largo del *Primaleón* con los recursos propios de la literatura cíclica, a través de la repetición de idénticos esquemas de aventuras, algunas auténticos calcos, perpetuando sagas de personajes, o encareciendo el narrador o los mismos personajes el parecido de situaciones, de forma que la obra se imbrica totalmente en la anterior y con ello se alcanza la cohesión y unidad del conjunto narrativo.

En su individualidad, sin embargo, ambas obras son diferentes. El *Primaleón* presenta una estructura muy distinta al *Palmerín de Olivia* y a otros libros de caballerías del momento debido a su protagonismo múltiple y a la variedad de materiales con los que autor compone la obra. Delicado en la introducción al segundo libro de su edición del *Primaleón* llama ya la atención sobre este aspecto cuando señala «que de una historia hizo muchas el componedor del libro». Tres son las partes o bloques narrativos en los que puede dividirse este extenso libro que en la edición de 1512 no lleva otra fragmentación que la propia de los capítulos. Las aventuras de Polendos, hijo bastardo de Palmerín de Olivia y de la Reina de Tarsis, junto con las de Rifarán o Lecefín, hijos ilegítimos de personajes relevantes del primer libro, o caballeros noveles como Belcar, Tírendos, Arnedos, Recindos llenan aproximadamente los cincuenta capítulos iniciales del libro. Esta primera parte retoma la narración en el momento mismo en que se abandonó en 1511, con un Palmerín ya asentado en el trono y con nuevos caballeros dispuestos a tomar el relevo. Entre todos ellos destaca Polendos, cuyo protagonismo estructura de algún modo estos primeros capítulos en los que ha de descubrir su verdadera identidad, debe reencontrarse con su padre Palmerín y casarse con Francelina después de sacarla de la isla de Carderia y de rescatar de la prisión del Gran Turco a su futuro suegro. Esta es la parte del libro en la que, como ya se ha dicho, cobra más importancia el tema turco. En su camino Polendos se cruza con otros noveles, algunos de origen moro, y a través de todos ellos el autor repasa los cometidos propios de los caballeros, obligados a «quitar tuertos», como dice Rifarán, y a defender a los menesterosos, en este caso enanos, mercaderes y mujeres.

Las bodas de Polendos y Francelina cierran este primer bloque narrativo y dan paso al segundo, mucho más complejo en su estructura. *Primaleón*, primogénito de Palmerín de Olivia, ha alcanzado ya la edad de ser caballero y se encuentra preparado para asumir el protagonismo del libro, si bien compartido con don Duardos, príncipe de Inglaterra, cuyas andaduras se cruzan sistemáticamente en estos nuevos capítulos. También en este punto la narración engarza con el primer libro al actualizarse la venganza que la Duquesa de Ormedes tenía pendiente con la casa del emperador Palmerín por la muerte de su esposo Nardides. A partir de esta venganza familiar, cimentada en el motivo literario del «matrimonio recompensa», se desarrolla toda esta compleja historia en la que se engasta después la historia amorosa de don Duardos y Flérida. La promesa de la Duquesa de casar a su hija Gridonia con quien venga la muerte de su marido, lleva a su primo Perequín de Duaces hasta Constantinopla y allí, en los torneos por las bodas de Polendos, pretende vengarse de la muerte de su tío matando al novel *Primaleón*, que había prometido seguridad a todos cuantos allí llegasen. En defensa propia y contraviniendo el acuerdo, *Primaleón* da muerte a Perequín, de manera que es ahora Gridonia la que promete casarse con aquel caballero que le lleve en arras la cabeza de *Primaleón*. Muchos son los aspirantes a la mano de la hermosa Gridonia recluida por su seguridad en el castillo de la Roca Partida y defendida por un león; para obtenerla, habrán de desafiar a *Primaleón* por la muerte de Perequín de Duaces, razón poco consistente, como se llega a reconocer, pero suficiente

para comenzar la acusación de matar con ira y saña y para provocar al héroe. Entre los pretendientes a su mano, llega hasta la corte griega don Duardos, enamorado del retrato de Gridonia que adorna una de las salas del palacio de su padre Fadrique. El combate entre Primaleón y don Duardos se detiene a petición de Flérida, hermana de Primaleón, de la que repentinamente se enamora don Duardos olvidando a Gridonia. El enojado Primaleón sale en busca del príncipe inglés para concluirlo y es entonces cuando, al enterarse de las pretensiones de Gridonia, decide visitarla encubriendo su identidad bajo el sobrenombre del Caballero de la Roca Partida. Los encuentros y desencuentros de Primaleón y don Duardos, sus amores con Gridonia y Flérida, ocupan esta segunda parte del libro, sin duda la más trabajada e interesante.

Aclaradas sus verdaderas identidades y superadas toda suerte de penalidades, Primaleón y don Duardos contraen matrimonio con sus amadas e inician una vida mucho más relajada en la corte de Constantinopla y de Inglaterra. Es entonces cuando comienza el tercer bloque narrativo, el formado por las aventuras caballerescas y amorosas de Platir, el cuarto hijo de Primaleón. Se produce un salto temporal forzado y un final precipitado para un libro que podía haberse dado por concluido perfectamente en los capítulos precedentes, después de las complejas, brillantes y a la vez entretenidas aventuras de Primaleón y don Duardos. De forma apresurada, el autor otorga el protagonismo al hijo pequeño de Primaleón, un héroe en potencia cuya trayectoria caballeresca apenas esbozada se agota en su misma génesis porque el libro comienza a desbordarse en sus dimensiones y el camino iniciado no conduce sino a la composición de un nuevo libro de caballerías, una continuación que el autor al final parece no estar dispuesto a redactar. La obra concluye con el cierre de la historia de Platir, casado con Sidela, y con la muerte de su abuelo Palmerín de Olivia a manos del Caballero Negro, alegoría de la Muerte, con la que acaba un ciclo vital y todo un proyecto narrativo. En total, cuatro héroes (Polendos, Primaleón, don Duardos y Platir) para un historia formada por muchas historias, salvo la última, bien entretreídas.

Engaños de amor

De todos los héroes del libro, Primaleón y don Duardos son sin duda los que cautivaron a los lectores coetáneos, y de hecho sus historias son las que mayor resonancia tuvieron en la literatura posterior. Su biografía amorosa, antes que la estrictamente caballeresca, es la que interesó especialmente a los dramaturgos, por las posibilidades de desarrollo dramático que encierran, y presumiblemente al público en general capaz de apreciar su originalidad. Quizá el rasgo que mejor caracteriza a Primaleón y don Duardos frente a otros héroes caballerescos no sea tanto la *fortitudo* cuanto la *sapientia*, entendida como sagacidad y astucia y demostrada especialmente en el terreno amoroso, en su condición de amantes ingeniosos capaces de conquistar a sus amadas en territorio enemigo a través del encubrimiento y del engaño. El disfraz o simplemente el cambio de identidad verbal da pie en ambos casos a sutiles juegos y aventuras no exentas de humor y suspenso.

En su desafío con Primaleón, don Duardos, encubierto bajo el nombre del Caballero del Can por el gigantesco perro que lo acompaña, queda herido de amor al ver a Flérida y sólo ella le dará la medicina para curar su llaga, como dice el texto, por lo que decide conquistarla. Para ello renuncia pasajeramente a su condición de caballero y con las ropas más viles que pudo encontrar se dirige a Constantinopla. El disfraz por amor resulta una fuerza transgresora de los códigos morales y sociales, una exteriorización de la locura

amorosa, y sirve para plantear graves conflictos humanos. Disfrazado de hortelano y con la promesa de descubrir un tesoro escondido en la huerta del palacio, el príncipe se gana el favor de los avariciosos hortelanos y franquea sus puertas. Bajo el nombre de Julián y haciéndose pasar por hijo suyo, don Duardos entra como hortelano al servicio de Flérida. Las doncellas se ríen del comportamiento del villano, absorto y paralizado ante Flérida, pero sus razonadas palabras posteriores, su apostura y sus manos cautivan a la princesa. Su enamoramiento se acelera al beber de la copa mágica que la infanta Olimba, en este caso su tercera de amores, había regalado a don Duardos para tal menester, y así «como Flérida bebió por ella sintió un ardor muy grande en su corazón y miró a don Duardos, que ant'ella estava, y parecióle tan fermoso como jamás ella otro uviesse visto [...]. Y mirándole muy afincadamente con esta voluntad, començólo de amar muy demasidamente y ella se sintió tal que no sabía de sí parte» (p. 228).

Víctima de una *philocaptio*, como más adelante reconoce también el sabio Caballero de la Isla Cerrada, Flérida se enamora de Julián y a medida que bebe en la copa más se acrecienta su amor y con él su dolor por no poderlo llevar a efecto. En un monólogo, Flérida plantea el grave conflicto del amor entre clases desiguales, la princesa de alto linaje no puede amar a un villano, como tampoco la princesa Laureola podía amar a Leriano, hijo del duque Guersio, en *La cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, pero en este caso ella se siente incapaz de desterrarlo de su pensamiento. Flérida adopta la ausencia como solución para el olvido, si bien la separación sólo provoca insomnios en la pareja, la enfermedad de amor en don Duardos y desmayos en Flérida, que desea la muerte antes que deshonorar a su linaje. Utilizando el mejor estilo de la poesía cancioneril, Flérida revela su secreto a Artada, cómo su corazón arde en fuego cruel por Julián («y por mucho que yo lo é forçado no puedo resistir este amor, mas muy forçosamente á forçado mis fuerças y téngome por la más cautiva y despreciada cosa que ay en el mundo por amar tan afincadamente aquel que no sé si es villano ni si viene de alto linaje», p. 231). Su historia amorosa cobra los visos propios de la ficción sentimental. El reencuentro de la pareja por consejo de Artada reanima al maldoliente Julián quien, en un canción improvisada, confiesa su amor a Flérida para luego desmayarse e iniciar, una vez recuperado, un pequeño debate en torno al amor. Julián discute con Flérida acerca de la capacidad de amar de gente rústica como él y de los efectos perniciosos del amor en los amantes, tema similar al planteado y desarrollado por Rojas en *La Celestina* a través de los criados. En su respuesta, Julián habla desde su dolorosa experiencia de caballero enamorado y retoma argumentaciones similares a las expresadas en los escritos de la época sobre el amor. En su breve discurso, Julián resume parte de la doctrina amorosa cortés y enuncia algunas de las leyes de amor siguiendo el estilo de los tratados («El que ama afincadamente las cosas que más folgança le dan le son dolorosas. Toda esperança le es perezosa. Jamás el corazón que verdaderamente ama es contento...», p. 233).

Así planteada la aventura en su conjunto y con todos sus componentes: el enamoramiento repentino de don Duardos ante la figura de Flérida, la enfermedad de amor de don Duardos, la magia como remedio amoroso a través de la copa encantada, el debate en torno al amor, el análisis de la pasión amorosa a través de los monólogos de la pareja, puede explicarse también a la luz de la teoría amorosa cuatrocentista discutida en las aulas salmantinas, en los ámbitos cortesanos y en otras creaciones literarias de fines del siglo XV estudiadas por Pedro Cátedra. Como Rojas, el autor del *Primaleón* se hace eco de toda esta controversia en torno a la naturaleza del amor, confecciona una historia amorosa con idénticos patrones y aborda los mismos temas. La novedad en este caso hay que buscarla en el conflicto generado a partir del disfraz de hortelano adoptado por don Duardos, un

amor apasionado, como otros muchos, pero imposible por la aparente desigualdad social de los amantes. Ello da pie al análisis de la pasión amorosa desde otra óptica, a plantear el amor por la persona y no por la condición, a valorar la capacidad de amar y los sentimientos de los villanos, aspectos que después recreará con acierto Gil Vicente en su famosa *Tragicomedia de don Duardos*, pero que ya están esbozados en su fuente caballeresca.

Julián alcanza el amor de Flérida y la hace dueña en la huerta de palacio. Flérida se siente ultrajada y enferma de rabia, baraja la idea del suicidio y finalmente, tras escuchar los consejos de su criada Artada y la justificación de sus relaciones prematrimoniales, se reconcilia con Julián, demostrándole ya sin reservas su amor. Embarazada, Flérida acepta la huida de Constantinopla con don Duardos como medio de preservar la honra. Estos son sin duda los comportamientos amorosos que preocupaban a los moralistas, los que encienden los fuegos de la pasión amorosa en las tiernas doncellas y les dan alas para imaginar y desear parejos amores, creyendo que tienen a la puerta de su casa la dueña, el palafrén y el enano, como declara Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*.

En el curso de su relación amorosa, Flérida se asombra de que un simple hortelano como él ame con tanta pasión y padecimientos, pero, como dice Julián, «en quien hombre no piensa caben grandes cosas» (p. 233). Y así se ejemplifica y confirma en la aventura de Camilote narrada en el capítulo siguiente, pues el feo y grotesco escudero Camilote también es capaz de amar y de hacer por la poco agraciada Maimonda arriesgadas aventuras como la de la guirnalda de rosas que le ha llevado a Constantinopla. Las pretensiones de Camilote de ser armado caballero y defender la guirnalda y la belleza de Maimonda provocan la risa de los cortesanos y en especial de Flérida, que se burla de ellos y los trata de bestias salvajes impresentables en un marco tan refinado como la corte. El episodio es en muchos aspectos humorístico y la pareja se dibuja con ribetes bufonescos por su físico, vestimenta y comportamiento poco delicado. Los cortesanos griegos se ríen del desajuste provocado entre su innoble fealdad y los nobles sentimientos que pregonan; los palaciegos personajes se mofan porque son incapaces de entender el amor de este hidalgo descendiente de linaje de caballeros y su noble amiga cuando carecen de esa belleza exigida a los amantes nobles y después tan alabada por el neoplatonismo, pues la belleza se entiende como una gracia que, al deleitar el ánimo con su contemplación y conocimiento, mueve a amar. Si la belleza corporal es sombra de la espiritual, Camilote y Maimonda están incapacitados para amar. Entre burlas y risas el autor aborda desde un nuevo enfoque el análisis de la pasión amorosa y se acerca al debate renacentista en torno a la belleza.

Parejo a Camilote es Giber, un caballero feo, jorobado y un tanto fanfarrón, aspirante a la mano de Gridonia. Si bien él considera que su fealdad no está reñida tampoco con sus sentimientos, su capacidad amatoria la pone en entredicho repetidas veces el enano Risdno, con quien discute sobre ello y quien le llega a aconsejar que deje de ser enamorado. La confesión amorosa de Giber así como su pretensión de casarse con Gridonia provocan la risa de Primaleón, como la del caballero salvaje la de Flérida, pero acaba trabando amistad con él y conoce de su boca todos los pormenores de la historia de Gridonia, la causa de su desamor y su reclusión en el castillo de la Roca Partida. Al escuchar su relato, Primaleón queda también herido de amor y recurre al engaño para llegar hasta su enemiga, en este caso encubre su identidad en un juego muy caballeresco con su nombre y las armas parlantes (escudo con una roca partida figurada) y se introduce de la mano de Giber en territorio hostil bajo el sobrenombre del Caballero de la Roca Partida. La historia en sí esconde un fuerte potencial teatral y está basada toda ella, incluido su desenlace, en la técnica dramática del engañar con la verdad, aquella que recomendará Lope

de Vega en su *Arte nuevo* para agradar al público de los teatros e idéntica a la practicada por Elicia con Sempronio en *La Celestina*.

La escapada del león de Gridonia marca el primer encuentro de la pareja y pone en evidencia la cobardía de Giber, que, como los infantes de Carrión cidianos, corre a esconderse, y la valentía del héroe, de un héroe cuyo nombre, Primaleón, le imprime el carácter del fiero animal y ante el que éste se muestra reverente y alegre. Los juegos con el simbólico nombre del héroe, Prima-león, se potencian en este momento del relato y Primaleón pasa a ser, como el primer león, el defensor de Gridonia. La materia cidiana, conocida probablemente a través de las crónicas, p.e., la *Crónica popular del Cid* (1498), le brinda nuevos materiales con los que completar la historia de la pareja, a la par que introduce un nota de humor en uno de los momentos más tensos de la misma. Primaleón entra a su servicio y por ella se expone a numerosos peligros, entre los que destaca la guerra con el Príncipe de Clarencia, su encantamiento en la cueva de Gatarú o la captura del gran Patagón, y alcanza progresivamente su amor. A lo largo de toda la relación, el autor juega con la ambigüedad y la anfibología, en determinados momentos el Caballero de la Roca Partida se presenta ante Gridonia, sus allegados o sus enemigos como Primaleón en un juego de espejos y guiños que nadie entiende y del que sólo disfruta el lector. Tras múltiples avatares, Primaleón consigue sacar de Ormedes a Gridonia y llevarla con engaños a Constantinopla, donde le entrega su cabeza en arras y descubre su verdadera identidad tanto tiempo encubierta. La enamorada Gridonia perdona a Primaleón y cumple su promesa de matrimonio, dando por concluida la venganza familiar que había generado esta parte del relato.

Al hilo de las historias amorosas de ambas parejas, sistemáticamente cruzadas y convertidas en marco narrativo, se van introduciendo toda suerte de episodios bélicos, amorosos, maravillosos y humorísticos que van amplificando el relato y complicando el argumento del libro. El amor se convierte de este modo en el alma de la narración, la trama sentimental se hace autosuficiente y desplaza o integra aventuras. Por amor se justifican muchas de las acciones de los dos caballeros. Don Duardos, por amor a Flérida, vence a Camilote y consigue la guirnalda de rosas; por ella acaba la Aventura del Espejo llevada a Constantinopla y tras la que se esconde la de los desgraciados amores de Finea y Tarnaes. Por amor de Gridonia, Primaleón participa, como ya se ha dicho, en la guerra contra el Príncipe de Clarencia, por ella cae en la prisión del gigante, se enfrenta a Grestes y Grístamos o los patagones. Primaleón y don Duardos despiertan también el amor de otras mujeres, como Argónida, Reinida, Selvida, Paudricia o la vieja que requiere a Primaleón invitándolo a desnudarse en una jocosa aventura de la que después todos se ríen, pero sólo gracias a la magia consigue su amor de forma forzada y de estas relaciones nacen hijos con los que perpetuar también sus linajes. Su castidad y fidelidad en ningún momento se cuestiona, como tampoco la de sus amadas.

Pese a estos engaños, el amor de don Duardos y Primaleón no es fingimiento, sino un sentimiento sincero, bien distinto del que lleva a Polendos a conquistar a Leífida o a Belagriz a suplantar a don Duardos en el lecho para obtener a Paudricia. Lejos de embotar su razón, el amor agudiza el ingenio de los amantes y les hace pasar por un peculiar noviciado amoroso en el que necesariamente han de ir salvando numerosos peligros y dificultades, retratándose en el curso del mismo como valientes, cortesés y mesurados caballeros, así como leales amadores. El ingenio, la cordura, es una cualidad que se estima en todos los ámbitos. Cuando Polendos se enfrenta al puercoespín llega a decir que «no ay aventura, por grande que sea, que los hombres no le den cabo si sesudos fueren» (p. 30) y es por lo que el ingenio se pone a prueba en todos los órdenes de la vida, en la guerra,

donde las estrategias empiezan a contar tanto o más que la espada y las individualidades heroicas, y principalmente en el amor.

La imaginación inverosímil: magia y maravillas

El *Primaleón*, como otros muchos libros de caballerías, da cabida a la maravilla, a prodigios y a fabulosos sueños fruto de una imaginación libre ajena a las críticas pero afecta a la fantasía del público. Sabios, hadas, objetos mágicos, encantamientos, seres fabulosos, islas imaginarias, sueños proféticos integran un mundo onírico fijado ya por la literatura artúrica y el *Amadís de Gaula* del que también se apropia el autor palmeriniano. Enanos y gigantes, seres que escapan del orden natural y de las reglas, conforman dentro de los dos primeros libros palmerinianos sagas perfectamente integradas en el mundo caballeresco y cortesano, como lo estaban en la realidad en las cortes señoriales y reales de los Trastámara y de los Habsburgos al servicio de aristócratas y nobles. Risdeno, el fiel y servidor enano de *Primaleón*, alcanza un protagonismo relevante a lo largo del libro y demuestra las diferentes facetas de las gentes de placer palaciegas. La discusión que mantiene con Giber acerca de la belleza y el amor, el llanto desconsolado por la pérdida de su señor *Primaleón* o la cobardía mostrada cuando es raptado por los aires por un ave, retratan la riqueza y el trasfondo de este enano ingenioso y discutidor, sensible y cobarde, capaz de despertar la admiración y la risa, pues está claro que el autor primaleoniano explota en él esta faceta bufonesca. El acompañante fiel de don Duardos no es un prodigio de pequeñez sino su antítesis, un gran can que resulta ser un gigante encantado, Mayortes, nombre en consonancia con su talla, quien al recobrar su forma humana sigue estrechamente vinculado al mundo familiar del héroe lo mismo que el gigante Gatarú que pasa a su servicio. Pero la pieza más exótica de este catálogo de prodigios y maravillas primaleoniano la constituye sin duda el Gran Patagón, ser que dio nombre a la Patagonia, un monstruo salvaje combinación de diferentes animales capaz de amansarse ante la belleza femenina, como en el viejo mito de la bella y la bestia, y al que *Primaleón* por su extrañeza desea llevar a la corte para que sea admirado por todos como una maravilla, lo mismo que pretendió años después Magallanes, según cuenta Pigafetta, cuando se propuso llevar dos gigantes patagones a España. Todos estos seres que rompen el orden natural de las cosas, mezcla de rechazo y fascinación, representan lo maravilloso natural de estos libros, en el *Primaleón* en perfecta convivencia con el mundo caballeresco, y responden al gusto de la sociedad de la época por lo diferente, lo inusual o nunca visto.

La maravilla, sin embargo, está prácticamente monopolizada en el libro por la magia. Las hadas de la montaña Artífaria, la sabia Malfado, la señora de Ircán, el Caballero de la Isla Cerrada, el Caballero de la Isla de Ordán o el sabio Muçabelín encarnan la maravilla artificial creada por el hombre, dirigen con su magia el curso de la historia, el devenir de muchas aventuras y la suerte y destino de algunos personajes. Sus crípticas profecías ordenan a corto y largo plazo la vida caballeresca y amorosa de los héroes, a la vez que trazan las directrices de las diferentes tramas narrativas. Unos y otros se reparten los papeles de auxiliares o antagonistas de los héroes y su comparecencia se dosifica a lo largo de la obra. Ellos son los artífices de los encantamientos del libro. Las personas encantadas se ven privadas de libertad y padecen el hechizo para salvar su vida o, en la mayoría de los casos, como un castigo. Recluidos en espacios de difícil acceso, la liberación de encantados constituye un tipo de aventura recurrente en el libro y apropiada para el desarrollo amplificatorio, pues muchos son los caballeros que intentan el desencantamiento y sólo

uno el que lo consigue. A este esquema responde el encantamiento desde niña de Francelina en la isla Carderia, el de Primaleón en la cueva de Gatarú, el de los hermanos sepultados en el monasterio de monjas o el del infeliz Tarnaes recluido en la torre de una montaña sólo visible para un caballero excepcional como don Duardos. En estos lugares encantados cualquier cosa puede suceder: el tiempo se detiene durante el hechizo, los encantados padecen terribles sufrimientos o disminuye su talla heroica como en el caso de Primaleón en la cueva de Gatarú, donde pierde el seso y ensandece. Polendos, don Duardos o Primaleón, según lo casos, habrán de sufrir muchas contrariedades antes de franquear estos espacios mágicos, luchar con caballeros animados por misteriosos sonos, con gigantes, serpientes o animales monstruosos, pero al final consiguen romper siempre el maleficio y rescatar al encantado. Estas aventuras de encantamientos son las que reaparecen después en las fiestas cortesanas, en esos montajes de cartón piedra con la nobleza asumiendo los papeles caballerescos y reservando a reyes y príncipes el protagonismo de la representación; una representación similar a la puesta en escena ideada por los Duques para desencantar a Dulcinea y que don Quijote cree a pies juntillas, pues había leído muchas aventuras de este tipo en sus libros de caballerías.

En estas aventuras más que en otras entran en juego las armas mágicas, escudos como el de Primaleón o espadas como la de don Duardos, capaces de preservar a los héroes de indeseados encantamientos. Junto a ellas aparecen también otros objetos mágicos relacionados con el mundo amoroso, como son la copa encantada del sabio Osmaguín y de Olimba empleada para la *philocaptio* de Flérida, el espejo de Tarnaes, por el que los amantes comprueban su fidelidad amorosa en una aventura que reviste el carácter de una ceremonia festiva cortesana, o el agua olorosa de rocío del sabio Muçabelín capaz de quitar la saña y acrecentar el amor de Gridonia. La magia determina en gran parte, como ya se ha visto, el amor en el libro, pues a través de ella se despiertan o aceleran las pasiones de las damas y se consienten los amores ilícitos de los héroes.

El encantamiento provoca en ocasiones la metamorfosis del personaje en animal, transformaciones que revelan la tradición clásica, artúrica y folclórica en las que se inspira el autor. La leyenda de la hija de Hipócrates convertida en dragón, presente también en el *Tirante el Blanco*, la figura de la maga Circe o de los simbólicos ciervos guía reaparecen en las páginas de este segundo libro palmeriniano. Serpientes terribles, perros fieles o enigmáticos ciervos deparan sorpresas a los caballeros, pues bajo su apariencia animal se esconden seres humanos víctimas de los hechizos que sólo el beso del caballero, la magia libresca o la espada del héroe logran deshacer.

Pero los magos también son humanos, se enemistan y se equivocan. Su magia y sus saberes son limitados y no pueden evitar terribles calamidades como el enfrentamiento típico entre padres e hijos, entre Palmerín y Primaleón. La tensión narrativa alcanza en este punto su más alto grado y por un momento la vida de todos los héroes del libro anda en juego. La magia, sin embargo, en otras ocasiones distiende los ánimos, puede resultar también un pasatiempo y recreo cortesano como se demuestra al final del libro, especialmente en el forzado banquete de la isla de Ircana, con su espectáculo taurino incluido, o en las fiestas por las bodas de Flérida y don Duardos en las que se presenta el sabio Muçabelín con su peculiar función de magia repleta de apariciones, transformaciones y desapariciones de gigantes y salvajes. Esta nueva faceta de la magia, de la maravilla artificial, obra y fruto de un encantador, de un hombre sabio, pero de un hombre a fin de cuentas y no de fuerzas misteriosas, es la que distingue estos libros del modelo maravilloso artúrico, la que responde mejor a la sensibilidad renacentista y a las expectativas de los lectores, como ha estudiado muy bien Anna Bognolo. La aventura maravillosa se concibe

como un espectáculo cortesano contemporáneo, por lo que no es de extrañar que se integraran tan bien en las fiestas palaciegas al ser su finalidad la misma: despertar la admiración y suscitar la maravilla.

Así recreado, este mundo mágico sólo tiene cabida en la literatura de la época dentro de los libros de caballerías y después, curiosamente, en las históricas y fieles relaciones de fiestas, pero ni la ficción sentimental ni las obras celestinescas o bizantinas, por citar sólo géneros de la primera mitad del siglo XVI, dan cabida en sus páginas a estos materiales que tanto atentan contra la verosimilitud del relato. Es el triunfo de la imaginación inverosímil, criticada y perseguida por muchos en la época, pero demandada por el público, y a él se rinde el autor primaleoniano.

La herencia del *Primaleón*

Por su contenido y forma, el *Primaleón* resulta un libro de caballerías atractivo y fue desde el momento mismo de su publicación muy bien recibido entre el público a juzgar, según ya se ha visto, por la ediciones alcanzadas. De hecho Delicado lo considera como un libropreciado y rentable económicamente, «tanpreciado que los mercaderes por sus ganancias lo han fecho enpremir en muchas partes de personas bárbaras al hablar castellano», según explica en la introducción al segundo libro de su edición veneciana. Juan de Valdés lo tiene por bueno frente a otros del género y, en su *Diálogo de la lengua* (1535), aconseja su lectura después del *Amadís de Gaula*. No opinan así Antonio de Guevara, João de Barros, Francisco de Monzón o Diego Gracián de Alderete, quienes lo critican junto a otros del género por los vicios y malas costumbres que en él se contienen; sin embargo estas críticas, superficiales y genéricas, si algo confirman es su popularidad. En ellas se advierte cómo el *Primaleón* se hace un hueco entre las obras más leídas del momento. Guevara lo cita entre los libros de amores, junto al *Amadís*, el *Arnalte y Lucenda*, *La cárcel de amor* y *La Celestina*, condenables todos ellos, a su juicio, por los vicios que contienen y porque su doctrina incita a la sensualidad, a pecar, y relaja el espíritu, aunque quizá por eso fueron leídos con fervor por el público.

Entre este público figuran también novelistas, dramaturgos o poetas que haciendo oídos sordos de estos juicios disfrutaron del libro y dejaron en sus obras huellas de las deudas contraídas en su lectura. Relevantes escritores de la prosa áurea y cultivadores también del género caballeresco, como Feliciano de Silva, Torquemada o Jerónimo de Contreras, encontraron en él fuentes de inspiración para sus creaciones. Fuera de las páginas de los libros de caballerías, los héroes primaleonianos hallaron también acomodo en las obras teatrales del Siglo de Oro, algunas de las cuales salvaron para la posteridad el recuerdo del libro. Gil Vicente lo tomó como fuente de inspiración de su *Tragicomedia de don Duardos*, donde tempranamente recrea el episodio central de los amores de don Duardos y Flérída en la huerta junto al de Camilote. El conflicto amoroso planteado en el libro se resalta más e intensifica en los versos de la pieza teatral, y es en ella donde mejor pueden apreciarse los aciertos de una compleja y novedosa historia amorosa cuya originalidad queda un tanto diluida en la inmensidad del libro de caballerías. Gil Vicente al aislarla le insufló nueva vida y con ello salvó del olvido para la posteridad el recuerdo de este libro de caballerías silenciado por Cervantes en el *Quijote*.

La historia de Primaleón y Gridonia pudo ser también una de las fuentes seguidas por Guillén de Castro en la composición de las *Mocedades del Cid* (Valencia, 1618), como ya señalara Matulka, y la que utilizó el trinitario Fray Hortensio Félix de Paravicino para *La*

Gridonia o cielo de amor vengado (1641), un drama barroco culto y conceptuoso, donde recrea con mayor libertad este amor caballeresco. Las aventuras amorosas de don Duardos y Flérida, Primaleón y Gridonia, aparecen cruzadas y fundidas en una sola historia en *Le prince déguisé* (1629-1635) de Scudéry y años más tarde en la comedia del autor cubano Santiago de Pita titulada *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, publicada en Sevilla entre 1730-1733 y reeditada varias veces a lo largo del siglo XIX. En estas dos piezas teatrales los nombres de los personajes, los escenarios de la acción son otros, pero el espíritu que las anima es el del *Primaleón*.

El hecho de que el *Primaleón* se siguiera reeditando todavía en 1598, cuando tantos nuevos títulos de libros de caballerías y de otras formas de ficción habían inundado el mercado editorial, demuestra que el libro, con casi un siglo de vida a sus espaldas, podía considerarse ya un clásico del género, capaz de despertar, sin embargo, el interés de nuevos lectores en un momento en el que las modas literarias eran otras y la ficción se orientaba por diferentes derroteros. Este público, habituado a leer libros de caballerías y sentimentales, novelas bizantinas y moriscas, libros de pastores, obras celestinescas o la incipiente novela picaresca, pudo valorar con ojos más críticos la originalidad del viejo libro de caballerías que tenía entre sus manos y que tantas novedades aportó en su momento al desarrollo de la naciente prosa caballeresca. Sin pasajes ni glosas doctrinales amplificatorios y escrito en un estilo carente de retoricismo, las aventuras se suceden en este segundo libro palmeriniano en cascada, creando una estructura y un ritmo narrativo muy dinámico. Desligándose de los modelos artúrico y amadisiano y dando entrada a la nueva sensibilidad renacentista, su mayor originalidad radica, sin embargo, en la variedad, una variedad cifrada en el protagonismo múltiple y en la diversidad de tramas compuestas a partir de heterogéneos materiales procedentes de otros géneros de la tradición clásica y de la ficción áurea. El *Primaleón* encierra en este sentido un universo de naturaleza compuesta no sujeto estrictamente al patrón caballeresco, sino abierto a otras modalidades narrativas, a otros mundos de la imaginación literaria y aquí radica, sin duda, una de las claves de su éxito. Aunque silenciado en el *Quijote*, el *Primaleón* encontró por méritos propios en el público del siglo XVI el aliado que no halló en Cervantes para pasar a la posteridad.

Criterios de edición

Se edita el texto de la primera edición del *Primaleón*, aparecida en Salamanca, en 1512, con privilegio real y sin nombre de impresor. De ella sólo se conoce hasta la fecha un único ejemplar, localizado en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, F.151.b.88. Dicho ejemplar se encuentra incompleto, carece de portada y de unos cuantos folios que se han suplido en la presente edición con los correspondientes de la veneciana del *Primaleón*, corregida y publicada en 1534 por Francisco Delicado (Londres, British Library, G.10558). Concretamente se ha restituido entre corchetes parte de los folios correspondientes a los capítulos lxxiij, ccxij, ccxiiij y ccxv.

En la edición del texto se siguen los criterios indicados a continuación:

– En cuanto al vocalismo, se regula el uso de *u*, *i* (con valor vocálico), frente a *v*, *j* (con valor consonántico); del mismo modo que la *y*, salvo en el caso de la forma adverbial *y*, se transcribe siempre con *i* cuando tiene valor vocálico. Respecto al consonantismo, se simplifican las consonantes geminadas siempre y cuando poseen un mero valor gráfico y se moderniza de acuerdo con los usos actuales el grafema *q*-. Se respeta la consonante *b*, manteniéndola en aquellos casos en que tiene un mero valor expletivo y no se restituye en

las formas verbales o nominales que carecen de ella respecto al español actual, de la misma manera que se mantiene indistintamente, de acuerdo con el texto, el uso de *n* o *m* delante de las consonantes *b/p*.

– Se desarrollan las abreviaturas presentes en el texto sin ninguna indicación y se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas, la puntuación y separación de palabras según los criterios actuales. En cuanto a la acentuación, se siguen igualmente las normas vigentes, si bien se acentúan *dó, só, estó, á, é* como formas verbales para evitar confusiones con sus homónimas; *nós* y *vós* con función de sujeto; *ál* con el significado de ‘otra cosa’ y, como se ha dicho, el adverbio *y*.

– Se emplea el apóstrofo para indicar las vocales elididas. Las adiciones al texto figuran entre corchetes y entre paréntesis las letras que sobran y dificultan la correcta comprensión del mismo. El signo tironiano se transcribe por «y» en su alternancia habitual.

– Por último, se respetan las vacilaciones en las formas léxicas de los nombres propios, antropónimos y topónimos. Se corrigen las erratas o errores evidentes del texto, se reenumeran correctamente todos los capítulos y se suprime la caótica foliación original en el interior del texto. La «tabla de la capítulos» no figura en la edición de 1512 y se ha confeccionado a partir de los epígrafes del texto.

M^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza

Bibliografía

- BOGNOLO, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- EISENBERG, Daniel, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, London, Grant and Cutler, 1979.
- EISENBERG, Daniel, «Inexactitudes y misterios bibliográficos: las primeras ediciones del *Primaleón*», *Scriptura*, 13 (1997), pp. 173-178.
- LEDDA, Giuseppina, «Note sul *Primaleón* o *Libro segundo del Emperador Palmerín*», en *Studi sul «Palmerín de Olivia»*. III. *Saggi e ricerche*, Pisa, 1966, pp. 137-158.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, «Para la toponimia argentina: Patagonia», *HR*, XX (1952), pp. 321-323.
- MARÍN PINA, M^a Carmen, *Edición y estudio del ciclo español de los «Palmerines»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Secretariado de Publicaciones, 1989 (Microfichas).
- MARÍN PINA, M^a Carmen, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 129-148.
- MARÍN PINA, M^a Carmen, «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, XV (1991), pp. 117-130.
- MARÍN PINA, M^a Carmen, «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», *Fernando II de Aragón. El Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995, pp. 87-105.

MARÍN PINA, M^a Carmen, «El ciclo español de los Palmerines», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, VII/2 (1996), pp. 3-27.

MATULKA, Barbara, «The Courtly Cid Theme in the *Primaleón*», *The Romanic Review*, XXV (1934), pp. 298-313.

NORTON, Frederick J., «The First Edition of *Primaleón*, Salamanca 1512», *BHS*, 37 (1960), p. 29-31.